



*Johann Sebastian Bach.*



# Johann Sebastian Bach

von

La Mara

Neubearbeiteter Einzeldruck

aus den

Musikalischen Studientöpfen

Fünfte Auflage



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1912

Copyright 1912 by Breitkopf & Härtel, Leipzig.

---

---

Groß, gewaltig, voll eherner Kraft, ragt aus dem achtzehnten Jahrhundert, das uns eine höchste Blüte der Tonkunst gebär, die Gestalt Johann Sebastian Bachs hervor. Wie eine Wundererscheinung staunen wir ihn, den Begründer und Vater der deutschen Tonkunst, wie ihn Marx genannt, den größten Harmoniker und Kontrapunktisten, Orgelspieler und Kirchenkomponisten, den die Welt je gesehen, noch heute an. Die schlichten Gebilde des Volksgeistes: geistliches Volkslied und Choral dienen ihm zum Fundament seiner Riesenbauten, und was er singt und, die ganze Kunst seiner Zeit umfassend, mit souveräner Meisterschaft gestaltet, legt er am Altar des Höchsten nieder. Ihm erklingen seine Preis-, seine Dank- und Bittgesänge, wie die Menschheit keine erhabeneren kennt. Seine Weise ist ernst, oft hart und herbe; sie weiß nichts von schmeichelndem Klangreiz und sinnlichem Zauber — wohl aber von ethischer, sittigender Kraft. Gefühlsüberschwang, Empfindsamkeit sind ihr fern; sie ist eine durchaus gesunde Kost, wie das tägliche Brot, dessen wir nie überdrüssig werden. Sie ist, wie die alten Griechen es forderten, ein bildender Faktor an der Erziehung des inwendigen Menschen. Diese Musik buhlt nicht um die Gunst der Menge. Was wäre die auch dem Genius gewesen, der einsam stand auf höchsten Höhen seiner Kunst, von keinem übertroffen, von vielen bewundert, aber von wenigen verstanden! Der Welt und ihrem Treiben abgewandt, nur ab und zu mit ihr vorübergehend in Berührung gebracht, ganz nur nach innen gekehrt, schuf er voll Naivetät und Tieffinn, voll Einfalt und Gelehrsamkeit nur sich selbst zur Genüge, was der Geist ihm eingab, unbekümmert darum, ob man draußen seiner achtete, oder ob

---

die Schätze seines unvergleichlichen Wissens und Könnens, von denen Jahrhunderte noch zu zehren vermochten, verborgen und vergraben blieben. Ihm war es genug, wenn sie die Gemeinde, für die er sie schrieb, erbauten und erhoben; nach dem lauten Ruhm der Mit- und Nachwelt fragte der stolze Meister nicht, der seine höchste Ehre darin erblickte, Höchstes zu leisten und seine Kunst in den Dienst des Herrn zu stellen.

In dieser seiner tiefen Innerlichkeit, seiner allem äußeren Glanz abholden Wesenheit hat man ihn als den musikalischen Vertreter des Luthertums, des Protestantismus bezeichnet; während man wiederum seine Tonschöpfungen in ihrem kühnen, himmelanstrebenden Bau, ihrer reichen, vielverschnörkelten Ornamentik den aus gleicher Gottbegeisterung erwachsenen gotischen Dombauten verglich. Wie unsere Zeit diese letzteren zu erhalten und vor zeitlichem Verfall zu schützen strebt, wie sie selbst unvollendet Gebliebenes zu ergänzen und zu herrlicher Vollendung zu bringen sich müht, so hat sie sich's auch vorzugsweise zur Aufgabe gestellt, die Taten Bachs wieder lebendig werden zu lassen für das Genießen der Gegenwart. Was lange in Schlummers Banden lag, wird nun auferweckt und feiert eine glorreiche Auferstehung, nicht nur zur Erbauung einer kleinen Kunstgemeinde, sondern zum Frommen und Segen der Kunst selber, die sich verjüngt, wenn sie sich mit Ewigem berührt.

Einem alten Musikerengeschlecht, das seit hundert Jahren schon die Städte Thüringens mit Organisten und Kantoren, Hof- und Stadtmusikern versorgte und von Generation zu Generation Künstler von steigender Bedeutsamkeit hervorbrachte, entstammte Johann Sebastian Bach, der ruhmreichste Repräsentant des musikalischen Namens, dessen vier Lettern sich durch Notenschrift bezeichnen lassen. Der Zweig der Familie, der ihn als stolze Blüte zeitigte, hatte in Wechmar bei Gotha seine Heimat. Als ältesten der bisher ermittelten

direkten Vorfahren Sebastians, lernen wir daselbst durch Bachs Biographen Philipp Spitta — dessen in seinen Quellenforschungen äußerst reichhaltigen und grundlegenden Ausführungen wir im wesentlichen folgen\*) — den um die Mitte des 16. Jahrhunderts lebenden Hans Bach kennen. Dessen Sohn Veit bezeichnete Sebastian selbst, der auf sein altkünstlerisches Herkommen Wert legte, als den Ahnherrn seiner Familie. Bäcker und Müller seines Zeichens, wanderte er nach Ungarn aus, kehrte aber, als Lutheraner dort angefeindet, in seine thüringische Heimat zurück, als deren echter Sohn er neben dem Betriebe seines Handwerks die Musik liebte und übte. Was aber bei ihm nur Nebenbeschäftigung — wiewohl nach des großen Bach Worten „gleichsam der Anfang zur Musik bei seinen Nachkommen“ — war, ward schon bei seinem jüngeren Bruder, wie bei seinem eigenen Sohn Hans, zur Profession. Mit letzterem, Johann Sebastians Urgroßvater, hielt man die vollstümliche Persönlichkeit „Hans Bachs, des Spielmanns“, für identisch, die ein Kupferstich in Philipp Emanuel Bachs Besitze mit Narrenkappe und Schellen abgebildet zeigte. Doch weist Werner Wolfshelm (Bach-Jahrbuch, Jahrg. 7) das Irrige dieser Annahme nach. Von den Söhnen unseres minder berühmten Hans Bach wurde Christoph der Großvater Sebastians. Dieser repräsentiert samt seinen Söhnen am ausschließlichen das zünftige, weltliche, sogenannte Kunstpfeifertum, während seine Brüder und deren Nachkommen als Orgelspieler und Komponisten die bevorzugtere Stellung

\*) Johann Sebastian Bach. 2 Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1873 u. 1880. Benutzt wurden ferner, außer den Vorreden der Bachausgabe, die gleichbenannten Werke Albert Schweizers (Breitkopf & Härtel 1908), Philipp Wolfrums (2 Bde. Ebd., 1. Bd. 2. Aufl. 1910) und André Pirro's (deutsch von Bernhard Engelle, Berlin, Schuster & Löffler 1910), wie des letzteren an neuen tiefgründigen Aufschlüssen reiche Schrift »L'Esthétique de J. S. Bach« (Paris, Fischbacher, 1907).

---

im Dienste der Kirche einnahmen, oder auch beiden Anforderungen gerecht zu werden wußten. Inmitten der nach dem Jammer des langen Krieges auch unter seinen Berufsgenossen eingerissenen sittlichen Verwilderung strebten er und die Musiker seines Geschlechtes darnach, die Würde der Kunst und ihres Standes hoch zu halten. Schlichte Frömmigkeit und Ehrbarkeit der Sitte waren von alters her bei ihnen heimisch. In selbstloser Bescheidenheit dienten sie ihrer Kunst und hielten an der Heimat fest, in deren Natureinsamkeit und Stille sich ihr Sinn vertiefte und verinnerlichte. Ein ihnen allen eigenes lebhaftes Gemeinheitsgefühl veranlaßte die männlichen Glieder der Familie zu alljährlichen Zusammenkünften in Arnstadt, Eisenach oder Erfurt, den Hauptpunkten der Musiker ihres Stammes. War doch beispielsweise ein Zweig desselben an letztgenanntem Ort ein volles Jahrhundert hindurch so ausschließlich im Besitze der dortigen Stadtpfeiferstellen, daß man auch später, nachdem dieselben längst in andere Hände übergegangen waren, die Stadtmusikanten dort noch immer „die Bache“ nannte.

Auch Sebastians Vater, Johann Ambrosius, und dessen Zwillingbruder, Johann Christoph, mit dem ihn eine so wunderliche äußere und innere Ähnlichkeit verband, daß selbst ihre Frauen sie nur durch die Kleidung voneinander unterscheiden konnten, traten als Kunstpfeifer das musikalische väterliche Erbe an. Dem ersteren wurde, als Stadtmusikus zu Eisenach, in seiner Ehe mit Elisabeth Lämmerhirt aus Erfurt, unter sechs Söhnen und zwei Töchtern als jüngstes Kind Johann Sebastian geboren. Er trat am 21. März 1685 ins Leben. Inmitten eines sagenreichen Geländes ging seine Kindheit dahin. An der romantischen Wartburg, die es beherrscht, haften die Erinnerungen an die heilige Elisabeth, an den Sängerkrieg, an Luther und seine Bibelübersetzung. An den Ausblick zu dem großen Reformator, dessen musikalischer Prophet er



werden sollte, gewöhnte sich wohl von früh an Sebastian's junge Seele. Durch das Geigenspiel des Vaters, der ihm ohne Zweifel die erste Anweisung in seiner Kunst erteilte, empfing er seine ersten musikalischen Eindrücke. Weitere Anregung seiner künstlerischen Begabung durfte er seines Vaters Vetter, Johann Christoph, dem hervorragendsten seiner Vorfahren, der als Stadtorganist zu Eisenach's Ruhme wirkte, wie dem daselbst blühenden Kurrendechor danken, an dessen Umzügen sich der mit einer hübschen Sopranstimme Begabte vermutlich, wie 200 Jahre früher Martin Luther, frühzeitig beteiligte. Das Eisenacher Gymnasium durfte in ihm keinen pünktlichen Besucher rühmen. Binnen drei Schuljahren (1693—95) gab es 258 Versäumnistage bei ihm anzumerken\*). Als der zehnjährige Knabe Mutter und Vater in schneller Auseinanderfolge verloren hatte, nahm sein ältester Bruder, der ebenfalls den in der Familie beliebten Namen Johann Christoph führte, den Verwaisteten in sein Haus. Zu ihm, der als Organist in Ohrdruf seines Amtes waltete, siedelte er über. Für seine allgemeine Ausbildung sorgte nun das dortige Lyzeum, für seine musikalische der Bruder, der seine eigene Lehrzeit unter Obhut des dem Vater befreundeten, berühmten Orgelmeisters Pachelbel in Erfurt bestanden hatte. Mit dessen Kunstweise wurde somit Sebastian in aller Frühe durch Johann Christoph bekannt. Doch scheint es, daß dieser sich seinem Pflegebefohlenen gegenüber nicht sonderlich mittheilhaft erwies. Die Musikstücke, die er ihm vorlegte, hatte der Schüler bald durchstudiert. Eine Sammlung, die er sich von Werken der damaligen angesehensten Tonsetzer: Froberger, Kerl, Pachelbel, Burtebude u. a. angelegt hatte, aber enthielt er ihm trotz seiner Bitten beharrlich vor. So trachtete der musikeifrige Sebastian denn darnach, sich den verbotenen Schatz heimlich anzueignen.

\*) Siehe Zeitschr. d. Internationalen Musikgesellschaft VII.

---

In nächtlicher Stille, wenn alles schlief, schlich er sich zu dem ihn bergenden Schranke und zog aus dem Gitterwerk desselben mit seinen kleinen Händen das sorglich zusammengerollte Heft heraus. In Ermangelung eines Lichtes, mußte ihm der Mond zur Leuchte dienen, um sich den kostbaren Inhalt durch Abschrift zu eignen zu machen. Sechs volle Monate bedurfte er zu der mühseligen Arbeit, und als sie endlich glücklich beendet war, ertappte ihn der Bruder über dem schwer erworbenen Besitze und entriß ihm denselben unerbittlich.

Fünfzehn Jahre zählte Sebastian, da ward es ihm in Ohrdruf und im Hause des Bruders, dessen Familie sich mehrte, zu eng. Er glaubte schon der eigenen Kraft vertrauen zu dürfen, und wanderte mit einem Freund und ehemaligen Schulfährten, Georg Erdmann, gemeinsam nach Lüneburg, wo er auf Empfehlung seines Kantors, dem er sich durch seine tüchtigen Leistungen lieb gemacht hatte, im dasigen Michaeliskloster Aufnahme fand. Durch zwei Wache war dort der Name bereits musikalisch bekannt geworden; auch waren die thüringischen Knaben ohnehin, ihrer musikalischen Fertigkeit wegen, gut berufen. Genug, Sebastian und sein Ohrdruffer Genosse traten im April 1700 in die auserlesene Schar der Mettenschüler ein und wurden sogleich mit dem zweithöchsten Gehaltsätze der Diskantisten bedacht. Seine äußere Existenz war gesichert, und auch als er bald darauf seinen schönen Sopran verlor, half ihm seine Verwendbarkeit als Klavier- und Orgelspieler wie als Violinist weiter. Die rege Beteiligung des Klosterchors an der Kirchenmusik, die Reichthümer der musikalischen Bibliothek, die Werke von Orlando Lasso, Utendal, den Gabriels, Monteverdi, Gallus, Schütz, Haßler, Hammer Schmidt, Kuhnau, Ahle u. a. in sich faßte, boten Sebastian hinreichende Gelegenheit, auf dem Gebiet kirchlicher Vokalmusik Kenntnisse und Erfahrungen zu sammeln. Und auch auf dem der Instrumentalmusik brauchte er nach Anregung

---

und Nahrung nicht weit zu suchen. Eines eigentlichen Lehrers in der musikalischen Komposition und Technik bedurfte er bereits nicht mehr. „Durch das Betrachten der Werke der damaligen berühmten und gründlichen Komponisten und angewandtes eigenes Nachsinnen nur“ — so belehren uns seine ersten Biographen, sein Sohn Philipp Emanuel und sein Schüler Agricola \*) — erlernte er die Komposition und vermochte, von den Traditionen seines Geschlechts geleitet, seine eigenen Wege und Ziele zu finden. Von den verschiedenen Persönlichkeiten und Kunststrichtungen nahm er mit dem Instinkte des Genies und voll rastlosen Strebens auf, was seiner Entwicklung förderlich war; was ihm Bedeutendes begegnete, verschmolz er mit dem eigenen Wesen.

In Lüneburg gewann Georg Böhm, der geistvolle Organist der Johanniskirche, erkennbaren Einfluß auf ihn. Ein Thüringer Kind wie Bach, trachtete er im Einklange mit dessen späteren Bestrebungen, das von den heimischen Orgelspielern Erlernte mit der damaligen norddeutschen Orgelkunst, die technische Gewandtheit, geistreiche Anmut, eigentümliche Harmonik und seine Klangwirkung charakterisierten, zu verbinden. Doch auch mit den Hauptvertretern der letzteren drängte es Sebastian, der an der Quelle zu schöpfen liebte, sich bekannt zu machen, und so trugen ihn seine Füße wiederholt nach Hamburg, um die berühmten Orgelvirtuosen Reinken und Lübeck daselbst, nebenbei wohl auch die eine oder andere italienische Oper zu hören. Zu anderen Malen pilgerte er wiederum nach dem nahen Celle. Hier bot ihm die nach französischem Muster eingerichtete Kapelle des Herzogs Georg Wilhelm, der eine französische Hugenottin gefreit hatte, willkommenen Anlaß, praktische Orchesterstudien zu machen und

---

\*) Das interessante und grundlegende Dokument ist als Nekrolog in Mizlers „Musikalischer Bibliothek“, 4. Bd. Leipzig, 1752 enthalten.

---

sich mit der instrumentalen Tanz- und der Klaviermusik der Franzosen des näheren zu befreunden, die in Eleganz des Stils, in Gleichmäßigkeit des Spiels und in der Ausführung der „Manieren“ der deutschen Kunst voraus war.

Im Jahre 1703 hatte er die Klosterschule absolviert. Seine wissenschaftliche Bildung, wie andere Musiker und manche seiner Bettern, auf der Universität zu erweitern, was seinem hochstrebenden Geiste wohl angemessen schien, fehlten ihm leider die Mittel. Arm, schon im frühen Jünglingsalter ganz auf sich selbst gestellt, mußte er mit dem erworbenen Wissen wuchern und schnell in Amt und Brot zu kommen suchen. In Weimar, nahe seiner thüringischen Vaterstadt, eröffnete sich ihm im April 1703, was er begehrte. In der Privattapelle des Prinzen Johann Ernst, des Bruders des regierenden Herzogs, erhielt er eine Stelle als Hofmusikus. Wurden hier auch lediglich seine Dienste als Violinist in Anspruch genommen, während seine Neigung sich bereits jetzt mehr dem Orgel- und Klavierspiel zugewandt hatte: durch die Bekanntschaft mit einer bunten Fülle von Instrumentalmusik, und namentlich der am Hofe beliebten italienischen, erwuchs ihm dabei doch genügender Vorteil. Wenige Monate später aber geriet er in sein eigentliches Fahrwasser: er vertauschte die Weimarer Stellung mit der eines Organisten in Arnstadt, der damaligen Residenz schwarzburgischer Grafen und einer der alten Sammelpunkte seines Geschlechts. Das Spiel des achtzehnjährigen Künstlers auf dem neuen Orgelwerk der Neuen Kirche hatte dem Konsistorium dergestalt imponiert, daß man sich zu besonderen Anstrengungen aufgefordert fühlte und ihm das verhältnismäßig ansehnliche Jahresgehalt von 73 Talern 18 Groschen zugestand. Seine gottesdienstlichen Verpflichtungen waren ebensowenig als die ihm übertragene musikalische Unterweisung eines kleinen Schülerchors zeitraubend; für das eigene Studium und Schaffen blieb ihm willkommene

Muße. Ihm kamen, wie Pirro berichtet\*), die kostbaren Partituren von Josquin de Près, Jsaak, Obrecht, Senfl, Pierre de la Rue und anderen zu gute, die die vergitterten alten Schränke der Kirchenbibliothek bargen. Konnten auch die ihn umgebenden musikalischen Verhältnisse keinerlei bestimmenden Einfluß auf ihn ausüben, denn weder fand er in seiner Sphäre einen ihm überlegenen oder doch ebenbürtigen Künstler vor, noch trat er auch zu dem, unter darstellerischer Beteiligung der Bürgerschaft, am gräflichen Hofe gepflegten Sing- und Schauspiel in irgend welche Beziehung: die in Arnstadt verbrachten Jahre reisten gleichwohl — vielleicht gerade dank der ihn umgebenden Stille und Zurückgezogenheit — seine Meistererschaft. Über den vollen Umfang seiner schöpferischen Tätigkeit zwar verblieb uns aus keiner Periode seines Lebens und somit auch nicht aus dieser ein genauer Nachweis; doch lassen sich mit ähnlichem Recht wie eine Klavierfuge in E-moll und drei kleine Orgelfugen, welche die Vorbilder seines Oheims Johann Christoph und Bachelbels verraten, auf den Ohrdruffer, oder einige den Einfluß Böhm's bekundende Choral-Partiten auf den Lüneburger Aufenthalt, verschiedene Vokal- und Instrumentalarbeiten auf die Arnstädter Zeit zurückführen. Der Beschäftigung Bachs mit dem Sängerkhor dankt maßlich die Osterkantate „Denn du wirfst meine Seele nicht in der Hölle lassen“, oder vielmehr die zwei Kantaten, aus denen dieselbe wohl zu ihrer späteren, in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft vorliegenden Gestalt zusammengestellt wurde, ihre Entstehung. Wenn dieselben den Anschluß des Komponisten an die norddeutschen Meister erkennen lassen, so weist ein der gleichen Zeit entstammendes »Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo« (Capriccio über die Abreise seines teuern Bruders) auf ein anderes Muster hin. Die program-

---

\*) L'Esthétique de J. S. Bach.

matischen Klavierfonaten Ruhnaus, Bachs gelehrten Vorgängers im Leipziger Thomaskantorat, des Erften, der mehrjähige Sonaten für Klavier allein geschrieben, waren ihm vorbildlich, als er ein äußeres Erlebnis: den Abschied von seinem älteren Bruder Johann Jakob, der als Hautboist in Karls XII. schwedische Garde trat, zu künstlerischer Form gestaltete. Naiv genug erklingt hier die „Schmeiche lung“ der Freunde, die den Abreisenden zurückzuhalten strebt und ihm die Vorstellung möglicher Unglücksfälle vorspiegelt; sodann ihr „Lamento“ und am Ende das Lied des ihn davonführenden Postillons, das eine Fuge über die Posthornfanfare abschließt. Eine Sonate (D-dur), deren Schlußsatzthema, wie ausdrücklich bemerkt, das „Gackern der Henne“ nachahmen soll, entsprang offenbar der gleichen Anregung. Ähnliche tonmalerische Züge finden sich auch später häufig bei ihm. Man erinnere sich beispielsweise der Nachahmung des Glockengeläutes durch die Pizzicati der Orchesterbässe in der Kantate „Komm' du süße Todesstunde“, oder in der Trauerode auf die Königin Christiane Eberhardine. Oder der eigenen rhythmischen Figur bei „Du schlägest sie“ im Anfangschor der Kantate „Herr, Deine Augen!“ Oder der mystischen, auf den Tod hinweisenden Gänge und des Schmerzensmotivs in „Christ lag in Todesbanden“. Oder der Schilderung des jüngsten Gerichts in „Wachet, betet!“ An solch genialen Malereien und Symbolismen sind Bachs Werke reich. Nennt ihn sein Biograph Schweizer doch den „konsequentesten Vertreter der malerischen Musik“.

Ein anderes Capriccio, das er seinem Ohrdrüfer Bruder Johann Christoph zu Ehren schrieb, wie ein Präludium mit Fuge in C-moll und eine weitere in gleicher Tonart stehende Fuge zeigen die freiere Behandlung der Fugenform, wie sie vor Bach üblich war. Ihm selber erst war es vorbehalten, die strengen polyphonen Formen zu höchster Vollkommenheit zu entwickeln und unter seine Botmäßigkeit zu zwingen, wie über

---

das gesamte Tonmaterial, das seine Zeit ihm darbot, mit absoluter Herrschaft zu schalten. Mit seinem wunderbaren formalen Genie sich in die verschiedensten Stile einlebend und an ihnen zur Selbständigkeit heranzubilden, sehen wir ihn zunächst in den Bahnen Bachelbels weiter schreiten, dessen Einfluß ganz Thüringen und Sachsen durchdrang und dessen Weise der Choralbearbeitung insbesondere für Bach bedeutsam wurde.

Gleichzeitig hielt er sein Augenmerk unausgesetzt auf die Vervollkommnung seines Klavier- und Orgelspiels gerichtet. Ganz nur seinen künstlerischen Zielen zugewandt, sah er fürs erste seine Orgelkunst als Hauptsache, ihre Verwendung für den Gottesdienst als Nebensache an. In kühner, ausschweifender Weise kolorierte er selbst während des Singens der Gemeinde die Melodie, oder gab ihr eine so ungewöhnliche Harmonisierung, daß die Gemeinde, so erzählt man, oftmals vergaß, in den Gesang einzustimmen. Das amtliche Protokoll hebt hervor, „daß er bisher in dem Choral viele wunderliche variationes gemacht, viele frembde Thöne mit eingemischet, daß die Gemeinde drüber confundiret worden“. Dies und sein eigenmächtiges Einstellen der Übungen des von ihm geleiteten Sängerkhors, mit dem er sich bei seinem aufbrausenden, dem Lehren wenig günstigen Temperament überworfen hatte, so daß es sogar zu Tätlichkeiten gegen ihn kam, zog ihm eine Rüge seitens seiner Behörde zu. Dazu kam noch eine Amtsüberschreitung anderer Art.

Um „ein und anderes in seiner Kunst zu begreifen“, und zwar um sich bei dem Dänen Buxtehude in Lübeck, dem genialsten Vertreter der nordischen Schule und einem der größten Orgelvirtuosen seiner Zeit, neuen künstlerischen Nahrungsstoff zu holen, erbat sich Bach Ende Oktober 1705 einen vierwöchentlichen Urlaub. Der rauhen Jahreszeit zum Trotz, ließ er es sich nicht verdrießen, den fünfzig Meilen langen

Weg zu Fuße zurückzulegen. Die originale hohe Kunst des Meisters, dessen virtuose Orgeltechnik selbst Bach keine wesentlich neuen Bahnen offen, sondern ihn nur das Überkommene zur Vollendung bringen ließ, desgleichen die unter dem Namen „Abendmusiken“ von ihm geleiteten berühmten Choraufführungen in der Marienkirche nahmen ihn derart in Bann, daß er die Heimkehr darüber vergaß. Die sich ihm eröffnende Gelegenheit, sich die glänzende Stellung des bejahrten Burghude als dessen Nachfolger zu sichern, zwar versäumte er zu nützen, obgleich er, der, die nordische glanzvollere Stilart der mitteldeutschen verschmelzend, den Schwerpunkt deutscher Orgelkunst nun nach Mitteldeutschland verlegte, zum natürlichen Erben jenes bestimmt schien. Er zog es vor, in seiner Stille und Einsamkeit weiter zu schaffen. Doch erst nachdem er den erbetenen Urlaub um das Vierfache überschritten hatte, im Februar 1706 sah ihn Arnstadt wieder. Eine ihm von seinen Vorgesetzten zugehende Zurechtweisung hatte die Folge, daß der empfindliche, wenngleich sonst streng gefezliche Künstler sich nach einem anderen Unterkommen umjah. Er durfte nicht lange darnach suchen. Eine Spielprobe genügte, um ihm im Juni 1707 die Berufung als Organist an die Blasiuskirche der freien Reichsstadt Mühlhausen in Thüringen einzutragen. Die letztere stand, dank dem daher gebürtigen berühmten Johannes Eccard und anderen trefflichen Tonschönern, seit langem musikalisch in gutem Ansehen, und das Organistenamt zu St. Blasius, wo er als Nachfolger des hochangesehenen Johann Georg Wyle eintrat, galt als ein Ehrenamt. Auch war es Bach nicht um eine Erhöhung seiner Besoldung zu tun; er beschied sich mit dem gleichen Gehalt, das er in Arnstadt empfangen hatte, obwohl er jetzt auch die Sorge für einen eigenen Haushalt auf sich nahm. Der Sinn für ein eng umfriedetes häusliches Leben, der in seinem ganzen Geschlecht lebendig war, erwies sich auch in dem 22 jährigen Sebastian



bereits mächtig, und aus seinem nächsten Verwandtenkreis heraus wählte er sich sein Weib. Mit Maria Barbara Bach, der jüngsten Tochter seines Onkels Michael aus Gehren (des mehrerwähnten Eisenacher Johann Christoph Bruder), trat er in Dornheim bei Arnstadt am 17. Oktober 1707 vor den Altar. Ihr Bund währte dreizehn glückliche Jahre und schenkte ihm zwei Töchter und fünf Söhne, als älteste derselben die bedeutenden Musiker Friedemann und Philipp Emanuel.

Zur vollen Höhe der Zeit hatte er sich mittlerweile als ausübender und schaffender Künstler emporgearbeitet. Der von allen Seiten aufgenommene Bildungsstoff und die, bei unausgesehntem Studium des Kontrapunktes, erworbene Herrschaft über die Technik befähigten ihn, nun neue, eigene Wege zu gehen. Er begann dieselben, seinem Bildungsgange gemäß, als Vokalkomponist. Ausgeprägte Eigenart und eine bei dem 22- bis 23-jährigen Musiker geradezu staunenerregende Meisterschaft bekunden denn auch die drei Kirchenkantaten: „Aus der Tiefe“, „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ (»Actus tragicus«, eine der bekanntesten Kantaten) und die sogenannte Ratzwahl-Kantate „Gott ist mein König“, die Bach 1707—1708 in Mühlhausen schrieb. Die beiden erstgenannten galten früher für spätere Werke. Erst die scharfsinnigen Forschungen Wilhelm Rusts — des, als langjähriger Herausgeber der Bachausgabe, um diese, nach Erich Priegers Worten, „wie kein anderer verdienten Mannes“ — stellten ihre Entstehung in Mühlhausen fest. (Bach-Ges. Jahrg. 28.) Diese erbrachte für Rust zugleich den unanfechtbaren Beweis, daß Bachs Ausgang nicht, wie Spitta annahm, die Orgel war, daß Bach nicht auf dem Gebiet der zu jener Zeit noch in engsten modulatorischen Fesseln liegenden Tasteninstrumente zuerst sein Bedeutendstes leistete, sondern auf dem der Vokalmusik, deren Gesetze er schon frühzeitig als Sängerknabe begreifen und weiter durch sein unvergleichliches Studium des Kontrapunktes

---

ausüben lernte. Hiermit eröffnete sich ihm ein Gebiet, auf dem sich sein schöpferisches Genie, zumal später in Leipzig, in hellstem Glanze zeigen sollte.

Wie fast alle musikalischen Formen, ist die Kantate italienischen Ursprungs; sie erfuhr jedoch bei ihrer Übertragung nach Deutschland und in die protestantische Kirche eine wesentliche Umwandlung, für welche Bibelwort und Kirchenlied bestimmend wurden. Die kontrapunktische Kunst, die sich, als im evangelischen Kultus der Kunstgesang dem Gemeindegesang Platz machte, an die Orgel flüchtete und dort herrliche Früchte zeitigte, fand in der Kantate wieder bereitwillige Aufnahme. Im Gegensatz zur vorwiegend unbegleitet gesungenen polyphonen Kirchenmusik der späteren Niederländer und Italiener, die in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts mit Orlando Lasso und Palestrina ihre Blütentage sah, aber rief man hier die Instrumente zur Beteiligung herbei\*). Für den Einzelgesang gewann man ferner die aus der in Italien um 1600 erstandenen Oper herübergenommenen Formen von Rezitativ und Arie als willkommene und abwechslungsvolle Ausdrucksmittel hinzu. Nicht ohne heftigen Widerstand allerdings vollzog sich die Einführung der Opernformen und gleichzeitig der freien religiösen Dichtung, die vielfach an die Stelle des Bibeltextes trat, in die Kirche. Namentlich auf Grund von Neumeisters in den Jahren 1700—1716 veröffentlichten Kantatendichtungen entspann sich ein erbitterter literarischer Krieg, in dem die kunstfeindlichen Pietisten in vorderster

---

\*) Die neuesten Forschungen Dr. Arnold Scherings: „Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin“ (Breitkopf & Härtel 1912) ergaben, daß die ersten drei niederländischen Schulen (Dufay, Oeghem, Josquin und ihre Zeitgenossen) fast nur begleitete Solo-, Duett- oder Chorgesänge, darunter auch Messen geliefert haben, von denen ganze Sätze für Orgel allein gedacht sind. Erst um 1550 und später gewinnt eine wirkliche a cappella-Literatur Oberhand.

Reihe als Gegner der Neuerung kämpften; doch hatte letztere bald den Erfolg für sich.

Bach schlug sich zu keiner der streitenden Parteien; aber er stellte sich, indem er Neumeister'sche Texte zur Grundlage seiner Kantaten wählte, praktisch auf die Seite der Neuerer. Seinem künstlerischen Scharfblick konnte die Verwertbarkeit der italienischen Opernformen und ihre Berechtigung für seine Zeit nicht entgehen. Er verschmolz sie mit den Formen, wie sie sich mittlerweile in der Orgelkunst ausgebildet hatten. Ein Vergleich seiner Arien und Chöre mit seinen Toccaten, Präludien und Fugen zeigt dies anschaulich genug. Rezitative, Arien, Duette, Chöre, Vokal-Fugensätze, einfach harmonisierte und von künstlichen Kontrapunkten umspielte Choräle, konzertierende Soloinstrumente und die als Halt und Bindeglied allenthalben eingreifende Orgel: alle Elemente seines Kunststils, den ganzen Apparat musikalischer Ausdrucksmittel verwandte er zum Ausbau von Schöpfungen, denen, mögen sie nun Kantaten oder Passionen, oder Messen heißen, als den unerreichten Meistertaten echt protestantischen Geistes, eine ewige Bedeutung innewohnt.

In seinen „Bunten Blättern“ (1874) hebt Ambros die große innere Verwandtschaft Bachs mit der Musik der alten Niederländer des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts hervor, an die selbst einzelne eigentümliche Züge erinnern: „wie wenn in der Kantate ‚Ich hatte viel Bekümmernis‘ — ein Seelendrama nennt sie Wolfrum — sich der Chor ‚Sei nun wieder zufrieden‘ kontrapunktisch über einem Tenor aufbaut, welcher einen ganz anderen lehrhaften Text ‚Was helfen uns die schweren Sorgen‘ (nach der Melodie ‚Wer nur den lieben Gott läßt walten‘) singt“. Die alten Niederländer und die ihnen nachfolgenden Italiener der Palestrinazeit bauten ihre großen geistlichen Musiken über gegebene Motive des Ritualgesanges auf, welche letztere dann entweder voll-

---

gestaltlich als „Tenor“, d. i. als Cantus firmus dienten, der mit den kontrapunktierenden Gegenstimmen überbaut ward, oder aber in ihren einzelnen Motivgliedern fugenartig verarbeitet wurden. Dem ähnlich, wenn auch einer um 150 Jahre fortgeschrittenen Entwicklung gemäß, verfährt auch Bach. Statt wie jene den gregorianischen Gesang, legt er jedoch seinen Kantaten den protestantischen Choral zugrunde. Dieser, der ihm der Mittelpunkt des Ganzen ist, stellt das offiziell Kirchliche, die Gemeinde vor; in den Arien und Chören ist der Betrachtung, der subjektiven Empfindung des Einzelnen Raum gegönnt. Zuweilen folgt der Komponist seinem Choral Strophe für Strophe. Statt der Originalmelodie aber gibt er vielmehr einen musikalischen Kommentar der einzelnen Strophen, dessen Themen er der behandelten Chormelodie entnimmt. Diese Gestalt zeigt beispielsweise die der Anfangszeit seines Leipziger Wirkens entstammende gewaltige Osterkantate „Christ lag in Todesbanden“. Erst mit der letzten Strophe tritt der unveränderte Choral „wie ein Riese“ ein. In seiner letzten Lebensperiode neigte er sich mit Vorliebe einer Form zu, die den Choral — und zwar hier in breit ausgeführter Chorform, dort in schlichtem vierstimmigen Satz — an Anfang und Schluß der Kantate stellt.

Je nach ihrem textlichen Inhalt verschieden in ihrer Anordnung, erwies sich die von Bach schon in Mühlhausen ausgebildete Form von so wunderbarer Elastizität, daß er sich derselben während seiner ganzen Lebenszeit für eine Fülle von Werken zu bedienen vermochte. Moserius zählt in seiner kleinen Schrift über Bachs Kirchenkantaten und Choralgesänge\*) 226 Kantaten auf, eine Zahl, die durch Spittas Angaben noch um 69 überstiegen wird. In Wahrheit ein Reichthum, der uns mit um so größerem Staunen erfüllt, je mehr nahezu jedes

---

\*) Berlin, Trautwein 1845, jetzt Magdeburg, Heinrichshofen.

---

einzelne dieser Werke an tiefsinniger Erfassung des Textes wie musikalischer Ausgestaltung unsere nie ermüdende Bewunderung herausfordert.

Daß seine Mission ihn auf die evangelische Kirchenmusik hinwies, erkannte Bach sicheren Blickes schon in jungen Jahren. Bezeichnet er es doch in seinem Entlassungsgesuche an den Mühlhäuser Rat \*) ausdrücklich als den Endzweck seines Strebens, „der Kirchenmusik, zu Gottes Ehren, nach seinem geringen Vermögen möglichst aufzuhelfen“. Diesem Ziel schon in seinem derzeitigen Wirkungskreise näher zu kommen, tat er — die drei Kantaten schon beweisen es — redlich das Seine. Seinen Bemühungen erwuchs jedoch in Person seines Superintendenten Frohne ein ihm lästiges Hindernis. Als Anhänger des Spenerschen Pietismus, wollte jener von einem selbständigeren Hervortreten der Musik im protestantischen Kultus nichts wissen. Was war natürlicher, als daß der Widerspruch zu seiner Kunstanschauung und seinem eigensten Lebenszweck den Künstler, trotz einer gewissen, schon in dem mystischen, transzendenten Zug seines Wesens begründeten Hineineigung zum Pietismus, auf die Seite von Frohnes Gegner Gilmar trieb, auf dessen „Begehren“ er ja auch — wie auf dem Autograph zu lesen steht — die erwähnte herrliche Kantate „Aus der Tiefe“ komponierte? Wiesen ihn Erziehung und religiöse Traditionen seines Geschlechtes doch ohnehin in die Reihen der Orthodoxen, wiewohl er keineswegs zu ihren fanatischen Parteigängern zählte.

Seine Tätigkeit in Mühlhausen war ihm hierdurch verleidet. Da ward die Stelle eines Hoforganisten in Weimar erledigt. Bach kam, spielte und siegte. Der Herzog berief ihn sofort und ernannte ihn zugleich zum Kammermusikus. Ungern aber

---

\*) Das interessante Schriftstück ist, gleich anderen wertvollen Archivalien, zuerst durch Bitters Biographie (J. S. Bach. 2 Bde. 1865. 2. Aufl. 4 Bde. Berlin, Baensch. 1881) bekannt geworden.

---

sah man ihn aus seinem bisherigen Amte ziehen und erteilte ihm gegen Ende Juni 1708 die geforderte Entlassung nur mit dem Vorbehalt, daß er die nach seinen fachkundigen Angaben begonnene Reparatur der Orgel auch weiterhin unter seiner Leitung behalte. Er selbst soll Mühlhausen immer ein gutes Andenken bewahrt haben.

In außerlesenen günstigen Verhältnisse trat er in Weimar ein. Herzog Wilhelm Ernst war eine ernste, tief angelegte, dem Religiösen und Kirchlichen vorzugsweise zugewandte Natur. Für Wissenschaft und Kunst interessiert, zeigte er, ein Gegner des Pietismus, sich namentlich Bestrebungen auf dem Gebiete kirchlicher Musik geneigt, recht im Gegensatz zu den meisten Fürstenhöfen seiner Zeit, deren musikalisches Interesse nicht über die Oper hinausging. So fühlte sich Sebastian, von der Gunst seines Herzogs und dem Anteil seiner Umgebung gehoben, ganz in seinem Elemente. Hier stieg er zu seiner vollen Größe als Orgelvirtuos und -komponist empor. Wie keinem andern gehorchten ihm die Orgelgeister, und die überwiegende Mehrzahl seiner Orgelschöpfungen entstammt der Zeit seines Weimarer Aufenthaltes.

Der Orgelmusik des siebzehnten Jahrhunderts lag vielfältig der Choral als musikalisches Motiv zugrunde, ja in Mitteldeutschland konzentrierte sich auf ihn nahezu das gesamte Streben. In der Art und Weise der Choralbearbeitung aber gingen die Richtungen auseinander. Wo man über den bloß praktischen Zweck eines auf den Gesang der Gemeinde vorbereitenden kurzen Vorspiels hinausging und den Choral als selbständig abgeschlossenes Tonstück auffaßte, arbeitete man ihn entweder Zeile für Zeile motettenartig durch, dem Stimmungsgehalt der Worte nur im allgemeinen Rechnung tragend, oder man ging vielmehr seinem ihm textlich innewohnenden poetischen Sinne im einzelnen nach und gab den Figurationen zugleich eine ideelle Bedeutung, indem man den

Inhalt der Choralstrophe durch die die Melodie umspielenden Gegenstimmen näher auszudeuten trachtete. Die reicher figurierte, mehr virtuose Behandlungsweise erscheint durch die Meister der nordischen Schule: Reinken, Bruhns, Buxtehude vorzugsweise repräsentiert. Als Hauptvertreter der andern poetisierenden Richtung stellt sich der Nürnberger Pachelbel dar, der die süddeutschen und italienischen Elemente, an denen er sich herangebildet hatte, nach Thüringen trug, wo Bach, obwohl er nie in direkte Beziehung zu ihm trat, die von ihm ausgeprägten, allerwärts vorgefundenen Formen unwillkürlich aufnahm. Er, dem wir mehr als hundert solcher Choralbearbeitungen größeren und kleineren Umfangs danken (es sei hier nur an die bekannteren „O Mensch, bewein' dein' Sünde groß“, „An Wasserflüssen Babylons“, an „Wachet auf“, „Aus tiefer Not“, oder an das „unschätzbare seelentiefste Schmücke dich, o liebe Seele“, wie Robert Schumann es begeistert nennt, erinnert!), ist, indem er seinen Vorgänger an Tieffinn der poetischen Auslegung überholt und dem „Affekt der Worte“ folgt, der Vollender des Pachelbelschen Ideals, wie des Orgelchorals überhaupt, geworden. Was er uns in ihm hinterlassen, sind poetisch-musikalische Kunstwerke von unglaublichem Reichtum der Erfindung und Auffassungsgröße. „Symphonische Dichtungen en miniature“ nennt sie Max Reger, in Hindeutung auf die von Liszt ohne Vorbild geschaffene neue so benannte Kunstform\*), und Philipp Wolfrum sieht in ihr „samt und sonders Programmufik im höchsten Sinne“.

Aller Formen der Orgelmusik bemächtigte sich der Gewaltige allmählich mit starker Hand, mochten sie dem strengen Stil der Fuge, oder dem ungebundeneren des Präludiums,

\*) Arthur Prüfer, „Seb. Bach und die Kunst des 19. Jahrhunderts“. Leipzig, 1902.

---

der Toccata, Ciacona oder Passacaglia angehören. Aber selbst diesen letzteren, sogar der Phantasie, in der sich sonst die Einbildungskraft seßellos zu ergehen pflegt, gab er ein festes künstliches Gefüge; allenthalben erscheint er als endgültiger Beschließer der Form. Man vergegenwärtige sich beispielsweise das berühmte, die grandiose G-moll-Fuge einleitende Präludium, durch deren Pianoforteübertragung mit mehreren anderen ihrer Art lißt den Klavierspielern ein kostbares Geschenk gemacht hat! Nicht minder die großen Präludien und Fugen in A-moll, E-moll, C-moll, die mit Vorliebe gespielten Toccaten in D-moll und F-dur und die imposante Passacaglia! Letzgenannte, darin er die Form von Passacaglia und Ciacona, die sich beide über einem kurzen, immer wiederholten Baßthema aufbauen, vereinigt und mit einer Fuge endet, blieb ein Unikum unter seinen Werken.

Die Gesetze der Fuge, wie wir sie heute kennen, traten erst durch ihn in Kraft. Er erst brachte in die aus Nachahmung des fugierten Vokalstils hervorgegangenen, noch ziemlich frei gestalteten Bildungen Zucht und Einheit, die ernste zügelnde Strenge, die das Kennzeichen seiner Kunst ist. Das komplizierte Gewebe der Fuge, das wie kein anderes dem Wesen der Orgel entspricht und sie in ihrer ganzen Macht und Größe zeigt, wie planvoll und klar gestaltet es sich unter seiner Hand! Streng und doch frei, kunstreich und doch nicht gekünstelt, formvollendet und doch nie einem starren Formalismus verfallend, alle innerlich belebt, eine unermessliche Erfindungskraft bezeugend, stellen sich seine Fugen als Meistergebilde eines Geistes dar, dessen Formgenie und kontrapunktische Herrschaft nicht wieder ihresgleichen fand. Mit Bach hat der Orgelstil nicht nur seine höchste Glanz- und Blütezeit, sondern auch zugleich seinen Abschluß erreicht. Ohne Nachfolger blieb der Große.

Es war, wie erwähnt, nicht ausschließlich seine Stellung



---

als Hoforganist, der der Meister in Weimar oblag; auch als Kammermusikus wurden seine Dienste gefordert und zwar vorzugsweise im Interesse des für Musik ebenso begabten als begeisterten herzoglichen Kessens, Prinz Johann Ernst. Für Bach ergab diese Wirksamkeit den Vorteil, daß er der dazumal in voller Blüte stehenden und am Hofe mit Vorliebe gepflegten Kammermusik der Italiener näher trat — wichtig genug für ihn, den es das ganze Reich der klingenden Kunst zu durchmessen und sich auf ihm zu betätigen drängte. Und es fehlt nicht an Zeugnissen, wie er auch hier wiederum die ihm sein Lebenlang zu eigen bleibende Gabe bewährte, jedwede Stilart anzunehmen, ohne auf seine persönliche Eigentümlichkeit zu verzichten. Die von den Italienern geschaffenen Instrumentalformen der Sonate und des Konzertes machte er sich zunächst allerdings nur auf seinem augenblicklichen Arbeitsfeld: der Orgel und dem Klavier, zunutze. Die Übertragung von sieben Violinkonzerten Vivaldis für Klavier (eins für vier Klaviere) und zwei für Orgel, desgleichen eines Oboenkonzertes von Benedetto Marcello für Klavier, mehrere Klavier- und Orgelfugen, deren Themen er den Violinsonaten Corellis und Albinonis entnahm, ein Klavier-Variationenwerk alla maniera italiana, wie eine im Stil Frescobaldis gearbeitete Orgel-Canzone, desgleichen eine Orgelfuge über ein Thema von Legrenzi beweisen, daß er, dessen Augen Italiens Himmel niemals schauen sollten, die großen Meister dieses Landes besser kannte, als die Mehrzahl derer, die sie an Ort und Stelle studieren durften. So flossen deutsche und niederländische, französische und italienische Einflüsse zusammen, um seine Individualität zu befruchten und ihr zur vollen Entfaltung ihrer Größe zu verhelfen.

Umfassender noch gestaltete sich Bachs Tätigkeit, als er im Jahre 1714 zum Konzertmeister aufrückte und ihm, bei zunehmendem Alter und Dienstuntüchtigkeit des Kapellmeister

---

Diese, nicht allein die, wie es scheint, ausschließliche Leitung der Kammer-, sondern auch wesentlich die der Kirchenmusik anheimfiel. Hatte seine Beschäftigung mit dem kirchlichen Vokalstil bereits in Mühlhausen zu so bedeutsamen Ergebnissen wie den erwähnten drei Kantaten geführt, in denen er seine volle Originalität und gewonnene Reife zuerst betätigte, so erwuchs ihm nun die Verpflichtung zur regelmäßigen Komposition von Kirchenkantaten. Eins seiner verbreitetsten und eingänglichsten derartigen Werke: „Ich hatte viel Bekümmernis“ entkeimte beispielsweise dem Weimarer Boden; ebenso eine weltliche Kantate, die unter dem Titel „Diana, Endymion, Pan und Pales“ zur Verherrlichung eines höfischen Festes helfen mußte. Von neuer Seite zeigt diese den Meister nicht. Ihr Stil läßt keinen Unterschied von seinem kirchlichen gewahren, wie er denn auch zwei Arien aus derselben später in erweiterter Form in seiner Pfingstkantate „Also hat Gott die Welt geliebt“ eine Stelle anweisen konnte. Die eine: „Mein gläubiges Herze, frohlocke, sing', scherze“, hat sich längst in die Herzen unserer Musikfreunde eingesungen.

So nach den verschiedensten Seiten hin schaffend und wirkend, auch in dem ihm verwandten Organisten Johann Gottfried Walther, dem Verfasser des ersten deutschen Musiklexikons, einen würdigen Amts- und Kunstgenossen findend, verbrachte er in Weimar neun fruchtbare Jahre. Öftere Kunstreisen nur unterbrachen ihre arbeitvolle Stille und das äußere Einerlei seines Lebens. Die Besichtigung neuer Orgelwerke führte ihn unter anderem 1713 und 1714 nach Halle und Kassel. An beiden Orten erntete sein Orgelspiel höchsten Beifall; namentlich riß er durch ein mit fabelhafter Virtuosität ausgeführtes Pedalsolo den hessischen Erbprinzen, den nachmaligen König von Schweden, so zur Bewunderung hin, daß dieser seinen Brillantring vom Finger zog, um ihn an Bachs Hand zu stecken. In Halle hätte man ihn gern fest-

---

gehalten. Ihn selber lockte die Aussicht, seine Orgelfunst endlich auf einem seiner Meisterschaft entsprechenden Instrumente betreiben zu können. Doch lehnte er, als man mit dem Verdacht geldsüchtiger Motive seinem berechtigten Stolz zu nahe trat, die Berufung in energischer und schneidiger Weise ab. Am ersten Adventsonntage 1714 führte er in Leipzig seine Kantate „Nun komm, der Heiden Heiland“ auf und versah während des ganzen ungemein ausgedehnten Gottesdienstes das Organistenamt.

Höchsten Ruhm trug ihm im Herbst 1717 eine Reise nach Dresden ein, wo Friedrich August I. eine Reihe trefflicher Künstler an seinem Hof versammelte. Auch der in Paris hoch gefeierte Klavier- und Orgelvirtuos Marchand hielt sich, durch die Ungnade seines Königs zeitweilig vertrieben, gerade daselbst auf und sollte mit einem bedeutenden Gehalt eben vom Hofe eine dauernde Anstellung erhalten. Der Streit, ob er oder Bach der Größere sei, gab die Veranlassung, daß letzterer auf Andrängen seiner Freunde den Franzosen zu einem Wettkampfe aufforderte und sich, nachdem er ihn gehört hatte, erbot, jede ihm von Marchand gestellte Aufgabe aus dem Stegreif auszuführen, dafern dieser seinerseits das Gleiche verspreche. Marchand erklärte sich bereit. Stunde und Schauplatz des Turniers wurden unter Vorwissen des Königs festgesetzt, und pünktlich fand sich zugleich mit Bach eine glänzende und zahlreiche Gesellschaft, die dabei Zeuge zu sein wünschte, ein. Nur Marchand erschien nicht. Als man aber, nachdem man ihn vergeblich erwartet, einen Boten nach ihm ausschickte, empfing man statt seiner die Nachricht, daß er schon in der Frühe des Tages mit Extrapost die Stadt verlassen habe. Um sich — da er sich wohl von der Überlegenheit seines Gegners überzeugt hatte — eine unausbleibliche Demütigung zu ersparen, hatte er vorgezogen, ihm kampflos das Feld zu überlassen. Und Bach wußte es zu behaupten. Er spielte nun allein

---

und groß war sein Sieg, dessen Kunde sich weit verbreitete und vielfältig auch als ein Triumph der deutschen Tonkunst über die französische aufgefaßt wurde. Mit ihm trat Bach in den Zenith seines Virtuosenruhms. Den Rang des größten Orgelspielers der Welt konnte man ihm hinfort bis auf den heutigen Tag nicht mehr streitig machen. Seine offizielle Organistentätigkeit schloß er gleichwohl bald nach jenem Ereignis für immer ab. Gefränkt, daß man ihn bei der 200 jährigen Jubelfeier der Reformation mit einem Kompositionsauftrag übergangen, ihm auch nach dem Tode des Kapellmeisters Drese dessen unbedeutenden Sohn vorgezogen hatte, bestand er auf seiner Entlassung. Daß sie ihm ungern gewährt ward, besagen die vom Hofsekretär Bormann aufgezeichneten „Nachrichten bey dem Fürstl. Hofmarschallamt“: „6. November ist der bisherige Konzertmeister und Organist Bach wegen seiner halsstarrigen Bezeugung von zu erzwingender Dimission auf der Landrichterstube arretiert und endlich den 2. Dezember darauf mit angezeigter ungnädiger Dimission des Arrestes befreiet worden \*).“ So kehrte er denn im Dezember 1717 Weimar den Rücken, um als „Direktor derer Camtermusiquen“ in die Dienste des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen zu treten.

Um vieles enger umgrenzt war der Wirkungskreis, der ihm hier gesteckt war. Kirchenmusik ließ der reformierte Kultus bei Hofe nicht aufkommen. Wesentlich nur der Kamtermusik, die unter persönlicher Beteiligung des Fürsten, mit Ausschluß der Öffentlichkeit, im fürstlichen Schlosse ausgeübt wurde, galt seine Tätigkeit. Doch in diesem Stilleben sowohl, wie in seinem Verhältnis zu dem jungen, sehr musikalischen Fürsten, dessen Freund und Vertrauter er bald wurde, fühlte sich der

---

\*) Paul von Bojanowsky, „Das Weimar J. S. Bachs“. Weimar, Böhlau 1903.

---

Künstler so befriedigt, daß er seine Tage hier zu beschließen dachte. Nur die Reisen, die er zu künstlerischen Zwecken oder als Begleiter seines fürstlichen Herrn unternahm, der ihn auch fern seiner Residenz nicht missen wollte, erhielten ihn mit der Welt und dem öffentlichen Musikleben in Verbindung. So reiste er im Herbst 1719 nach Halle, um Händel, der von England herüber gekommen war, kennen zu lernen. Sein Versuch mißglückte jedoch, ebenso wie ein zehn Jahre später wiederholter, da der Gesuchte am selben Tage seine Vaterstadt verlassen hatte: er sollte seinen einzigen ebenbürtigen Zeitgenossen, dessen Werke er neidlos bewunderte und teilweise mit eigener Hand abschrieb, niemals von Angesicht zu Angesicht schauen.

Ein anderes Mal (es war im November 1720) finden wir Bach in Hamburg. Der Magistrat der Stadt und viele Vornehme sind in der Katharinenkirche versammelt, um sein Meisterspiel zu hören. Mehr denn zwei Stunden lang lauschen sie ihm andächtig, vornehmlich über eine Improvisation über „An Wasserflüssen Babylons“, welche Chormelodie er motettenartig im Stil der nordischen Schule ausführt, des Staunens voll. Selbst der 97jährige Reinken, der sonst nicht eben anerkennender Natur war, macht seiner Begeisterung mit den Worten Lust: „Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebt.“ War nicht auch seine Improvisationskunst von unerhörter Gewalt? Zeigte er sich nicht in der Fingertechnik wie im Pedalspiel und Registrieren eigenartig und vollendet, wie in jedem Zweige seiner Kunst? Und war nicht auch das mächtigste seiner Pedalstücke: die riesige G-moll-Fuge mit ihrem kühnen, phantastischen Präludium, eigens für die Hamburger Reise geschrieben worden, wie viele seiner virtuosen gehaltenen Arbeiten im Hinblick auf ähnliche Zwecke entstanden? Es scheint, daß Bach in Hamburg die Sehnsucht überkam, sich der kirchlichen Kunst wieder zuzuwenden, daß ihn der Gedanke, inmitten eines großen

---

empfänglichen Publikums zu wirken, verführerisch dünkte. Wenigstens gab er seine Bereitwilligkeit kund, die offenstehende Organistenstelle zu St. Jakobi zu übernehmen. Trotz alledem zog man ihm einen andern vor, der, wie Mattheson sagt, „besser mit Talern als mit Fingern präludiven konnte“ und sich die Stimme des Kirchenkollegiums mit 4000 Mark erkaufte. So kehrte Bach denn in sein stilles Röhden zurück.

Aber auch in seinem Hause war es daselbst still geworden. Bei der Heimkehr von Karlsbad, dahin er im Sommer 1720 den Fürsten begleitet hatte, fand er sein Weib nicht mehr unter den Lebenden. Sie, die er frisch und gesund verlassen, war indessen erkrankt, gestorben und begraben, ohne daß ihn eine Kunde davon erreicht hatte. Schwer, ohne Zweifel, ertrug Bach, seiner tiefen innerlichen Natur gemäß, den harten Verlust; doch männlich und stark, wie seine Weise war. Aunderthalb Jahre darauf, am 3. Dezember 1721, gab er seinen verwaisten Kindern eine andere Mutter, und auch aus dieser zweiten Ehe mit Anna Magdalena Bülken, einer Röhdenschen Hofsängerin und Tochter eines herzoglich Weißenfelschen Hoftrumpeters, erblühte ihm ein reines Glück. Er fand in ihr eine treue Gefährtin, die an seinem Schaffen regen Anteil nahm und den Mittelpunkt der kleinen Hauskapelle bildete, welche er sich in seinem Familienkreise heranzog und selber später in einem Briefe an seinen Jugendfreund Erdmann schildert: „Insgesamt aber sind sie gebohrne Musici und kann versichern, daß schon ein Concert vocaliter und instrumentaliter mit meiner Familie formiren kan, zumahle da meine ihige Frau gar einen saubern Soprano singet, auch meine älteste Tochter nicht schlimm einschläget.“ Oft auch nahm Anna Magdalena die Feder in die Hand, um ihm beim Abschreiben eigener oder fremder Musikstücke zu Diensten zu sein, und so ähnlich war ihre feste und charaktervolle Handschrift der seinigen, daß die Unterscheidung selbst dem Kenner vielfach Schwierig-

keit bereitet. Hinwiederum schrieb er für sie, die im Klavierspiel und Generalbaß seine Schülerin war, manches Tonstück nieder. Ein beredtes Zeugnis solch gemeinsamer Tätigkeit sind zwei Notenbücher von 1722 und 1725, die uns aus der Gattin Besitz erhalten blieben\*). Bald von ihrer, bald von seiner Hand aufgezeichnet, stehen da Klavierstücke: Präludien und Fugen aus dem „wohltemperierten Klavier“, „französische Suiten“, geistliche Gesänge, Arien, Generalbaßregeln u. dgl. mehr, in buntem Wechsel nebeneinander, darunter auch das viel besprochene und gesungene Lied: „Willst du dein Herz mir schenken, so fang' es heimlich an.“ Zelter, der bekannte Freund Goethes und Direktor der Berliner Singakademie, vermutete, daß Bach dasselbe als Bräutigam schrieb, und sah darin ein um so wertvolleres Dokument, als er irrtümlich meinte, daß wir kein anderes Lied von dem großen Meister besäßen. In der beigegeführten Bezeichnung »di Giovannini« glaubte er den „italisierten Schäfernamen“ Bachs erblicken zu sollen. Seiner Ansicht schloß sich der als erste Bach-Autorität seiner Zeit geltende Rust an\*\*), wogegen Spitta für Autorschaft des Italieners Giovannini eintrat, dessen in Gräfers Oden-sammlung (1741 und 1743) enthaltene sieben Lieder jedenfalls keine Verwandtschaft mit dem fraglichen Liede zeigen, sondern, ihm verglichen, auffallend minderwertig, auch zum Teil falsch skandiert sind.

Wie die Orgelmusik und im Grunde jedes Gebiet, dessen sich Bachs bildnerische Kraft bemächtigte, so gewann auch die

\*) Joh. Schreyer spricht im Bach-Jahrbuch 1906 Zweifel aus, daß sie für Bachs Gattin bestimmt gewesen seien. In seinen „Beiträgen zur Bachkritik“ (Dresden, Holze & Pohl) erklärt er die acht kleinen Präludien und Fugen, die Violinfuge in G-moll, die letzte der sechs Violinsonaten u. a. für unecht.

\*\*) Siehe 20. Band der Bach-Ausgabe. Desgl. La Maras Aufsatz Wissenschaftl. Beilage d. Leipziger Zeitung 8. März 1892, sowie Hamburger Signale 5. April 1892.

Klaviermusik durch ihn eine veränderte Physiognomie, auch von der technischen Seite betrachtet. Lag vor ihm die Applikatur der Tasteninstrumente derart im Argen, daß man sich bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein des Daumens fast gar nicht, des fünften Fingers aber so zurückhaltend als möglich bediente, so setzte Bach sich durch den methodischen Gebrauch beider Finger in Besitz einer ganz neuen Technik und führte eine völlig neue Spielart herbei. Die von ihm aufgestellten Regeln im Fingersatz haben im wesentlichen bis auf den heutigen Tag ihre Geltung bewahrt. In „Bach und Liszt“ sieht ja Ferruccio Busoni „das A und O aller Klavierskunst“. Auf die unabhängige Ausbildung der einzelnen Finger legte der Meister, der das gesangreiche Spiel als Grund alles klavieristischen Könnens betonte, auch bei seinen Schülern, deren viele und ansehnliche er erzog, großen Wert; auch war sie zur Wiedergabe seines polyphonen Stils erstes Erfordernis. „Alle Finger waren bei ihm gleich geübt“, heißt es in dem erwähnten, von seinem Sohne mitverfaßten Nekrolog; „alle waren zu der feinsten Reinigkeit in der Ausführung gleich geschickt. Er hatte sich so eine bequeme Fingersetzung ausgedacht, daß es ihm nicht schwer fiel, die größten Schwierigkeiten mit der fließendsten Leichtigkeit vorzutragen.“ Und Forkel, nächst der eben angeführten, weitaus die verlässlichste ältere Quelle über Bach\*), preist seine „Allgewalt über das Instrument in allen Tonarten, daß es nun für ihn fast keine Schwierigkeiten mehr gab“. Die Möglichkeit, auf dem Klavier „in allen Tonarten“ zu spielen, war eben erst eine Errungenschaft der Bachschen Zeit, an der ihm selbst ein hervorragender Anteil gebührt. Es bedurfte dazu der gleichschwebenden Temperatur, die durch die jetzt allgemeine Stimmkunst erzielt

\*) „Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke“. Leipzig, Hoffmeister & Kühnel. 1802.



wird, welche die absolute Reinheit der Intervalle etwas alteriert, damit dem sogenannten Quintenzirkel gemäß, die zwölfte Quinte des Grundtons wieder in diesen zurückleitet. Die von ihm nicht theoretisch begründete\*), aber in genialer Weise praktisch angewandte und zum künstlerischen Gesetz erhobene Methode ist bald zu allseitiger Annahme gelangt. Er selbst setzte ihrer Einführung in seinem „Wohltemperierten Klavier“, einer zweiteiligen Sammlung von je vierundzwanzig Präludien und Fugen in allen Dur- und Molltonarten (1723 und 1742\*\*), ein künstlerisches Denkmal. Es raubt dem hohen Kunstwert dieses Werkes nichts, daß es zunächst einem instruktiven Zweck bestimmt war; denn eben so wenig als wir in der überwältigenden Fülle der Bachschen Gebilde einem leeren Virtuosenstück ohne geistigen Gehalt begegnen, gewahren wir darunter eine Schöpfung, die nichts weiter als das Gepräge pädagogischer Zweckmäßigkeit an der Stirn trüge. So bergen diese anspruchslosen Klavierstücke, die er während kurzer Mußestunden auf der Reise schrieb, eine Perlenreihe so köstlicher Art, daß sie fast mehr noch als seine großen Orgelfugen Bachs Ruhm als unerreichter Fugenkomponist begründeten und zu einer Zeit, wo seine umfangreichen Kirchenkompositionen in Staub und Vergessenheit begraben lagen, fast einzig noch seinen Namen im großen Publikum lebendig erhielten. Kein anderes seiner Instrumentalwerke, das ist gewiß, kommt ihnen, die Hans von Bülow „das alte Testament des Klavierspiels“ nannte, an Popularität

\*) Als Erfinder gilt der Musiker Andreas Werckmeister (1645—1706).

\*\*) Laut einer im Rußischen Besiz befindlichen authentischen Abschrift eines Schülers von Eman. Bach: „XXIV Präludien und Fugen durch alle Tonarten, sowohl mit der kleinen als großen Terz; verfertigt von Johann Sebastian Bach. Zweiter Teil anno 1742. C. Hering.“ entstand der 2. Teil also nicht 1744, wie man bisher annahm.

---

gleich, und doch haben viele derselben kein geringeres Anrecht auf Unsterblichkeit. Man sehe nur seine „Inventionen und Symphonien“ an: kleine zwei- und dreistimmige Klavierstücke, deren Form so neu als ihr Bau kunstvoll ist! Alle imitatorischen und kontrapunktischen Kunststücke drängen sich da zusammen im engsten Raum und in unscheinbarster Gestalt. Auch sie wollen zuvörderst belehren und spenden dabei doch künstlerischen Genuß.

Wie der Kunsttrieb seines Volkes und seines Geschlechtes nach den Schrecknissen des unheilvollen 30jährigen Kriegs neben dem Choral im Tanz seine Ausdrucksformen suchte und fand, so trat Bach alsbald auch die zweite Hälfte dieses Erbteils an, indem er dieselbe in veredelter Form in sein Schaffen aufnahm. Mit Vorliebe pflegte er die Suite, eine Folge von Tanzstücken, die zwar in keinem inneren Zusammenhang, aber doch in dem äußeren der gleichen Tonart stehen und dem Kunstprinzip des Gegensatzes wenigstens durch den Wechsel langsamer und bewegter, möglichst mannigfaltig rhythmisierter Sätze gerecht werden. In ihrer Gestaltung hatten Italiener, Franzosen und Deutsche gearbeitet; auch Spanier und Engländer steuerten mit je einem Tanze das Ihrige bei. Zwischen die vier Hauptsätze, aus denen sie sich demnach zusammensetzte: die deutsche Allemande, die italienische Corrente oder französische Courante, die spanische Sarabande und englische Wigue, schob man später gern dies und jenes kleinere Tanzstück: Gavotte oder Menuett, Rigaudon oder Passépied, Bourrée oder Ciacona, oder wie es heißen mochte, als Intermezzo ein. Bach hat uns, außer mit vereinzelten Gaben dieser Art, mit drei großen Klavierwerken zu je sechs Suiten beschenkt. Die in Köthen entstandenen „französischen Suiten“, die wohl das melodisch Reizvollste, anmutig Liebenswertigste umschließen, was wir von ihm besitzen (man vergleiche nur etwa die D-moll, C-moll und

H-moll, die Es-dur, G-dur und E-dur!), bescheiden sich mit knapperen Formen. Die als op. 1 veröffentlichten, 1730 vollendeten „Partiten“ (auch deutsche Suiten genannt, denn Partita oder Partie ist mit Suite gleicher Bedeutung), sowie die um 1727 abgeschlossenen „englischen Suiten“ dagegen bewegen sich innerhalb eines ausgedehnteren Rahmens. Nicht nur daß die erwähnten Intermezzi in wechselvollster Gestalt in ihnen Raum finden; ein breiter Einleitungssatz auch, sei es ein Präludium oder eine Toccata, eine Symphonie oder eine Ouvertüre im französischen Stil (d. i. ein kurzer langsamer Satz, dem ein rasch bewegter folgt, der durch Wiederkehr des ersten abgeschlossen wird), ist dem Ganzen vorangestellt. Ernst und reicher erscheinen hier die Gedanken, großartiger und kunstvoller auch ihre Ausdrucksweise. Die Suite ist hier zur Vollendung gelangt.

Auch die Formen der Sonate und des Konzertes zog Bach in sein Bereich. Die Kirchensonate, die zu seiner Zeit noch neben der jetzt allein üblichen Kammersonate in Brauch war, kommt als Einleitung seiner Kirchenmusiken öfters bei ihm zur Anwendung. Die letztere, die jüngere Schwester der Suite, der sie freilich, dank ihrem höheren, einheitsvoller entwickelten Organismus, später weit den Rang abließ, hat er mannigfach für Klavier oder Violine, für beide Instrumente vereint, für Violoncello, Gambe und Flöte kultiviert. Diese Werke sind — man vergegenwärtige sich nur die berühmten sechs Violinsonaten \*) — wie nahezu alles, was Bach uns gab, eine hoch zu preisende Bereicherung unserer Musik=

---

\*) Sie wurden laut dem in Prof. Rusts Nachlaß befindlichen Autograph 1720 geschrieben: »Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato. Libro Primo da Joh. Seb. Bach. ao. 1720«. Auf dem ersten Blatt der Handschrift nennt sich die frühere Besitzerin: „Luise Bach. Büdeburg 1842“ — die Tochter des Büdeburger Sohnes von Sebastian.

---

literatur; einen direkten Fortschritt zur modernen Sonatenform aber bedeuten sie nicht. Im strengen polyphonen Stil ruht noch ihr Wesen beschloffen. Viel entschiedener ist der Schritt, den er dem neueren Sonatenstil in seinem „italienischen Konzert“ entgegen tut. Dasselbe bezeichnet den Gipfelpunkt von Bachs Leistungen in der Gattung, zu der es sich bekennt, während es gleichzeitig eine Sonderstellung innerhalb derselben einnimmt. Mit sich selbst konzertiert es, und kein Soloinstrument oder Instrumentenchor tritt zu ihm nach Art des Konzerts in Gegensatz. Bei den zahlreichen übrigen Konzerten für ein, zwei, drei Klaviere, für eine und zwei Geigen, Klavier, Flöte und Violine, wie bei den für den Markgrafen von Brandenburg geschriebenen »Concerts avec plusieurs instruments« (man sieht, er befaßte sich vielfach mit dem jetzt nicht mehr gebräuchlichen »Concerto grosso«, darin nicht ein Soloinstrument, sondern ihrer mehrere den Wettstreit mit dem Orchester aufnehmen), spielen meist Streichinstrumente und Cembalo die Rolle des Tutti, die sich freilich mehr auf eine bloße Begleitung und Ausfüllung des Basses beschränkt. Das Cembalo (Klavißlül), das Bach in seiner Kammermusik allenthalben herbeizieht und das, wie in seinen Kirchenkompositionen die Orgel, ergänzend und ausfüllend hinzutreten muß, repräsentiert samt dem zarteren Clavichord (bei dem der Ton nicht, wie bei dem später ausgebildeten Pianoforte, durch an die Saiten anschlagende Hämmer, sondern durch Tangenten, Messingstifte, hervorgebracht wird) den unentwickelten Mechanismus, der dem großen Meister zur Ausführung seiner Klavierwerke zu Gebote stand. Er bedurfte keiner vollkommeneren Mittel, um der eigentliche Schöpfer des modernen Klavierstils zu werden. Orgel und Klavier, die er beide unablässig pflegte, mußten sich unter seiner Hand gegenseitig von ihrem Vermögen etwas abgeben. Für die gebundene Weise jener führte ihr dieses etwas von der eigenen

---

Beweglichkeit zu. Das eine mußte den Reichtum des andern mehren, wie die Orgel bereits die befruchtende Macht für Bachs Vokalmusik war.

Endlich betätigte sich sein weitumfassendes Wirken auch noch nach einer anderen Seite hin: er gestaltete mit seinen vier Orchester Suiten die Grundlage für den neuen Orchesterstil. Die aus dem Volksleben herausgeborenen Tanzformen erhebt er nun zu künstlerischer Bedeutung und verwertet das vom Kunstpfeifertum des Vaters und Großvaters Ererbte somit auf seine eigene geniale Weise. In Bach seien die guten Talente von hundert anderen Musikern vereint gewesen, hat man einmal gesagt. Die künstlerische Potenz, mit der er alle Musikformen, außer der Oper, die seine Zeit ihm darreichte, zusammenfaßte und des weiteren ausbaute, hat auch nicht in seinem großen Zeitgenossen Händel ihresgleichen, dessen Genius ein engeres, umgrenzteres Tongebiet beherrschte. Dafür umschrieb des letzteren Wirkungsfähigkeit von je weitere Kreise. Er ist der allgemeinere verständliche, kosmopolitischere Musiker im Vergleich zu Bach, dem nationalen, urdeutschen Künstler, dessen ganze Größe sein eigenes Volk zum guten Teil mehr ahnt als recht ermißt, ja den man der unpopulärsten aller großen Meister nennen konnte. Und dennoch ist dieser mit seinem aufs Ewige gerichteten Sinn in die tiefsten Tiefen deutschen Gemüts- und Glaubenslebens hinabgestiegen und hat Schätze ans Licht gefördert, die leben werden, so lange die Menschheit dauert und deutsches Wesen lebt. „Mir ist es bei Bach“, sagt Goethe, „als ob sich die ewige Harmonie mit sich selbst unterhielte, wie es sich im Busen Gottes vor der Schöpfung mag zugetragen haben.“

Fünf Jahre hatte Bach fast ausschließlich in der Beschäftigung mit der reinen Instrumentalmusik verharret und in ihr Genüge und ein reiches, seinen Genius kräftigendes Arbeitsfeld gefunden, dessen Ergebnis die Mehrzahl der eben be-

---

iprochenen Werke war. Nun drängte sich ihm die Erkenntnis auf, daß er, seinem höchsten Ziel, der kirchlichen Kunst, dauernd fern gehalten, in Rötten doch nicht an seinem rechten Platze stehe. Es kam hinzu, daß das Musikinteresse des Fürsten nach seiner acht Tage nach Bachs Wiederverheiratung erfolgenden Vermählung mit einer Berenburgischen Prinzessin, wie Bach schreibt, „in etwas laulicht werden wolte, zumahle da die neue Fürstin schiene eine amusa zu sehn“; daß ferner die Rücksicht auf Bachs heranwachsende Söhne ihn sich nach einer geeigneteren Bildungsstätte für sie umschauen ließ. Sein Blick fiel auf Leipzig. Im Sommer 1722 war Ruhnau daselbst gestorben und das Kantorat an der Thomasschule frei geworden. Man war besorgt, ihm und der langen Reihe seiner ausnahmslos hervorragenden Vorgänger, wie Sethus Calvisius, Hermann Schein, Tobias Michael, Sebastian Knüpfer, Johann Schelle, einen würdigen Nachfolger zu geben. Doch war man anfangs nicht glücklich. Telemann, auf den unter den verschiedenen Bewerbern zuerst die Wahl fiel, nahm zwar an, besann sich jedoch hinterdrein eines andern. Dem Darmstädter Kapellmeister Graupner, den man dann begehrte, verweigerte der Landgraf von Hessen die Entlassung. Mit ihm zugleich hatte sich im Dezember 1722 Bach gemeldet, obwohl nicht leichten Herzens, denn die Trennung von seinem Fürsten kam ihm sauer an. Auch wollte es ihm — in so hohem Ansehen die Leipziger Stellung bei den Musikern stand — wie er bekennet, „anfänglich gar nicht anständig sein, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden“; denn an Glanz des Namens, das durfte er sich sagen, überstrahlte er schon jetzt weit alle seine Vorgänger. Am Ende überwog doch die Aussicht auf den erweiterten Wirkungskreis inmitten eines regen kirchlich-musikalischen Lebens. Er „wagte es im höchsten Namen“, am 7. Februar 1723 mit Aufführung seiner Kantate „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“ seine Probe abzulegen.

---

Zwei Monate später ward ihm auf dem Leipziger Rathhaus seine einstimmig erfolgte Wahl feierlich kundgetan. Die Prüfung, welcher er sich, wie alle Kandidaten städtischer Schul- und Kirchenstellen, beim Konsistorium bezüglich seiner religiösen Grundsätze unterwerfen mußte, bestand er zur Befriedigung. Vorschriftsgemäß gab er das übliche Versprechen eines ehrbaren eingezogenen Lebenswandels, treuer Amtsverwaltung, verpflichtete sich, „in Beybehaltung guter Ordnung die Musik dergestalt einzurichten, daß sie nicht zu lange währen, auch also beschaffen seyn möge, damit sie nicht opernhafftig herauskomme, sondern die Zuhörer vielmehr zur Andacht aufmuntere.“ Ferner, daß er „die Knaben freundlich tractiren“, höchstens „moderat züchtigen“ wolle. Er unterschrieb auch die Konkordienformel und leistete den Eid. Am ersten Pfingsttage trat er sein Amt als Universitätsmusikdirektor, am 30. Mai, dem ersten Trinitatissonntage, seine Tätigkeit als Thomaskantor an. Tags darauf, am 31. Mai, fand seine feierliche Einführung — Pirro nennt sie den „feierlichen Akt der Anechtung“ — in der Schule statt.

Die Thomasschule reicht als Stiftsschule der regulierten Augustiner mit ihrem Ursprung bis in das dreizehnte Jahrhundert zurück. Sie hatte von alters her ein Alumnium, in welchem zur Ausführung des liturgischen Gesanges und anderer Kultushandlungen eine Anzahl von Knaben unterhalten ward. Als sie bald nach Einführung der Reformation in Leipzig, im Jahre 1543, samt dem Thomaskloster und den zugehörigen Kloster Gütern in das Eigentum der Stadt überging, erfuhr sie als protestantische Lehranstalt wesentliche Erweiterungen. Zu Bachs Zeit belief sich die Zahl der Alumnien auf 55. Sie hatten gegen freie Existenz und ein gewisses Einkommen die Verpflichtung, zu bestimmten Tagen und Zeiten Gesangsumgänge durch die Stadt zu halten, sowie bei Trauungen und Leichenbegängnissen und vor allem beim Gottesdienst in den

---

verschiedenen Kirchen der Stadt die Ausführung der Musik zu besorgen. Dies vorzubereiten und zu leiten lag dem Kantor ob, der zugleich als Musikdirektor an den beiden Hauptkirchen mit Inspektion über die Organisten derselben und die bei der Kirchenmusik mitwirkenden Stadtpfeifer und Kunstgeiger be-  
traut war und daneben auch an der Universitätskirche allerlei Funktionen zu erfüllen hatte. Bezüglich des Unterrichts wurden keine übermäßigen Anforderungen an Bach gestellt. Fünf lateinische und sieben Gesangsstunden hatte er allwöchentlich zu erteilen. Doch wußte er, obwohl ihm das Latein ge-  
läufig und er überhaupt im Besitz einer soliden Allgemein-  
bildung war, sich nicht nur später von den einen ganz zu be-  
freien, sondern sich auch die anderen mit Hilfe der ihm unter-  
stellten Präfecten zu erleichtern. Um so mannigfaltiger ge-  
stalteten sich die Ansprüche an seine kompositorische Tätigkeit. Jeden Sonntag, mit Ausnahme der Fastenzeit und der drei  
letzten Adventsonntage, hatte er eine Kantate zur Aufführung  
zu bringen, und da es als Ehrensache der Kantoren galt,  
den Bedarf möglichst aus eigenen Mitteln zu decken, er auch  
akademische Feierlichkeiten durch seine Werke verherrlichen  
mußte, eröffnete sich ihm damit ein weites Schaffensgebiet.

In pekuniärer Beziehung war Bachs Stellung eine für  
jene Zeit günstige. Außer freier Dienstwohnung, die er —  
wie seine Vorgänger und Nachfolger bis Moriz Hauptmann —  
in dem jetzt leider abgetragenen ehrwürdigen Schulgebäude  
angewiesen erhielt, gewährte sie ihm, seiner eigenen Angabe  
zufolge, ein Jahreseinkommen von ungefähr 700 Talern, das  
ihm bei seiner schlichten Lebensweise, selbst mit seiner zahl-  
reichen Familie (denn zu den sieben Kindern aus erster Ehe  
kamen in zweiter dreizehn hinzu), ein bequemes Auskommen  
sicherte. In anderer Hinsicht jedoch blieb ihm gar vieles zu  
wünschen übrig. Lästig vor allem war ihm, dem stolzen,  
durch ganz Deutschland berühmten Künstler, der neben dem



Ehrentitel eines fürstlich Rötthenschen Hofkapellmeisters auch seit 1723 noch den gleichen des Herzogs von Weissenfels trug, das Untergeordnete seiner Stellung, das ihm kleinlich eiferjüchtige Rektoren und Ratsherren zu Vorgesetzten gab, denen der Blick für seine Größe fehlte. Dazu war die Schule, dank dem lagen Regiment des alternden Rektors Ernesti, in argen Verfall geraten. Krieg unter den Lehrern, Zucht- und Sittenlosigkeit unter den Schülern, gänzliches Darniederliegen der Musik im Sängerkhor: das waren die Verhältnisse, in die Bach eintrat, die Bedingungen, unter denen er arbeiten sollte. Energisch wie er war, an selbständiges Handeln gewöhnt, trotz seiner sonst im Umgang behaupteten ruhigen Würde, ein eigensinnig schroffes, herrisches Auftreten und Verfolgen seiner Ziele nicht immer meidend, erfuhr er häufigen Widerspruch und Tadel. Unwesentliche Dienstversäumnisse wurden ohne Berücksichtigung seiner außerordentlichen Verdienste um die Kunst gerügt, seine Vorschläge für Verbesserung der musikalischen Hilfsmittel begegneten tauben Ohren, indes man andere mittelmäßige Musiker eifrig protegierte. Sogar dahin kam es, daß man bei Verteilung von Geschenken, Legaten, Bafanzgeldern den großen Meister schnöde überging, bis dieser endlich durch direktes Vorgehen an den König seine Rechte wahrzunehmen sich herbeiließ. Ein weiteres Hemmnis für eine seiner Bedeutung entsprechende Tätigkeit ergab sich aus dem Mangel an verfügbaren Kräften. Ganz ungenügend erwiesen sich zumal die Instrumentalisten. Ein Musikchor von „vier Stadtpfeifern, drei Kunstgeigern und einem Gesellen“ war alles, was ihm die Stadt zur Lösung seiner idealen Aufgabe und Aufführung seiner eigenen mächtigen Werke beim Gottesdienst zur Verfügung stellte. Er mußte zur Ergänzung des Sängerkhors die Studenten, zur unumgänglichen Vervollständigung des Instrumentalkörpers seine Schüler heranziehen und sie außer im Gesang auch im Orgel-, Klavier- und Violin-

spiel unterweisen. Trotz alledem konnte nach Bachs Tode im Leipziger Räte das Wort laut werden: „Herr Bach wäre zwar wohl ein großer Musiker, aber kein Schulmann gewesen.“ Er selbst legte auf sein Lehramt viel geringeres Gewicht als auf sein städtisches Musikdirektorat, wie er denn auch mit Vorliebe den Titel Director Musices führte. Nichtsdestoweniger war ihm ein hohes pädagogisches Talent zu eigen, und wenn ihn seine natürliche Reizbarkeit und Leidenschaftlichkeit weniger zur Bildung größerer und zumal undisziplinierter Massen befähigte, so erzielte er bei Leitung einzelner strebsamer Schüler um so schönere Resultate. Eine ganze Reihe hervorragender Künstler — allen voran seine Söhne Friedemann und Philipp Emanuel, sein Schwiegersohn Altnikol, sein Amtsnachfolger Doles, Ziegler, Agricola, Kirnberger, Vogler, Gerber, Homilius, Johann Ludwig Krebs und als letzter Müthel — gingen aus seiner Schule hervor und durften ihm den größten Teil ihres Rufes danken. Schmückte ihn doch neben seinem nach dem Höchsten verlangenden gewaltigen Geist zugleich die entsagende Selbstlosigkeit, die das eigene überragende Können in den Dienst des schwächeren Mitmenschen zu stellen bereit ist. Die Worte, die er auf das Titelblatt seines „Orgelbüchleins“, einer köstlichen Sammlung von Choralbearbeitungen, schrieb: „Dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten draus sich zu belehren“, deuten zur Genüge darauf hin, welche Pflichten er sich durch seinen Genius auferlegt fühlte. So sind denn viele seiner Klavier- und Orgelstücke für seine Schüler eigens niedergeschrieben. Mit Freundlichkeit und Geduld neigte der sonst so ernste strenge Mann sich zu ihnen herab und war unermüdlich, sie zum Fleiß und Eifer anzuapornen. „Ich habe fleißig sein müssen“, pflegte er zu ihrer Aufmunterung zu sagen; „wer es gleichfalls ist, wird eben so weit kommen.“ Im Urtheil über andere war er mild und nachsichtig. Das schloß nicht aus,

---

daß er untüchtige Kunstleistungen zuweilen in heftigster Weise rügte. Ohne Bedenken jagte er einen ungehorsamen Schüler mitten im Gottesdienst lärmend vom Chore fort, ja dem Organisten der Thomaskirche, seinem unfähigen und intriganten Gegner Görner, warf er einmal zornig seine Perücke mit den Worten an den Kopf: „Er hätte lieber sollen ein Schuhflücker werden!“

Die gleiche Pflichttreue und Gewissenhaftigkeit, die ihn im Verhältnis zu seinen Schülern charakterisierte, übte er auch im eigenen Hause. Auch in ihm war der rege Familiensinn seines Geschlechtes lebendig und gab sich in fürsorglicher Liebe für seine Angehörigen und Verwandten kund. Mit einem notleidenden Vetter hatte er schon in Arnstadt sein karges Einkommen geteilt, und den letzten Willen einer Verwandten hielt er pietätvoll gegen den eigenen Vorteil und die habgüchigen Bemühungen anderer aufrecht. Seine Kinder erzog er mit vieler Sorgfalt und stattete sie mit der soliden Allgemeinbildung aus, die ihn selber auszeichnete. Um seinem ältesten Sohn, dem reichbegabten Friedemann, wie es scheint, eine Weihnachtsfreude damit zu machen, ließ er den Dreizehnjährigen bereits im Dezember 1723 auf der Universität einschreiben, und auf seinen öfteren Wanderungen nach Dresden, wo am glanzreichen Hofe August des Starken auch die Musik und zumal die italienische Oper mit Hasse und Faustina blühte, mußte ihn sein Liebling immer begleiten. „Friedemann, wollen wir nicht die schönen Dresdner Liederchen einmal wieder hören?“ mit diesen Worten pflegte ihn der Vater aufzufordern. Denn so verschiedene, ihr entgegengesetzte Wege ihn auch sein Ideal gehen hieß, Bach selber wußte ohne Zweifel, daß er ohne die Oper nicht geworden wäre, was er war. Die Berücksichtigung derselben selbst im Kirchenstile dünkte ihm eine berechtigte Forderung der Zeit. Nicht nur ihre Formen, auch die reicheren Mittel des Aus-

druckes für Seelenstimmungen, für Lust und Leid, wie sie die Musik erst im Theater lernte, hatte er tatsächlich durch sie gewonnen, durch sie die subjektivsten Regungen der Seele belauschen gelernt. Wir wissen, trotz einigen in dramatischer Form gehaltenen weltlichen Kompositionen, von keiner Oper, die Bach geschrieben hätte. Es blieb dies das einzige Gebiet seiner Kunst, dem er sich, wohl mehr aus äußeren Gründen, ferngehalten; aber wir bewundern ihn als geistlichen Dramatiker, obgleich er durch ein vorwaltendes Allgemeingefühl stets den kirchlichen Charakter seiner Tondichtungen wahrt. So erscheint er zugleich als geistlicher Lehrer, als Prediger. Musikalische Homilien hat Ambros seine Kantaten genannt. „Palestrina betet in seinen Tönen, — Bach predigt und er predigt gewaltig“, sagt er. Schon in seinen Instrumentalwerken stellt er sich seinen Themen gegenüber wie ein Dialektiker, ein tiefsinnig forschender Philosoph dar. In seinen Kirchenkompositionen führen ihn nun vollends seine Texte zur direkt ausgesprochenen Lehre hin. In dem Jahrhundert freilich, in dem Bach lebte, war es um die Poesie schlimm bestellt. Die Wunden, die der dreißigjährige Krieg Deutschland geschlagen, bluteten auch in seinem Kulturleben noch fort. Die Sprache war einerseits verwildert, andererseits durch den Schwulst der schlesischen Dichterschule und die Empfindelei des Pietismus versüßlicht. Demnach leiden auch Bachs Texte, die er meist den Arbeiten Neumeisters, Grandis und Henricis — oder Picanders, wie er sich nannte — entnahm, an den Gebrechen ihrer Zeit. Vieles Schwache, Geschmacklose findet sich darunter, ja öfters (zumal in den Sologesängen) muß auch die Musik das Veraltete der Worte entgelten und ihrer Zeit den Tribut zahlen. Doch das ist Vereinzelt. Im ganzen weiß der schöpferische Geist des Meisters auch den flachsten Text zu vertiefen und zu verklären, ihn zu einer künstlerischen Einheit zu ordnen und uns somit auch

---

---

über den empfindlichen Kontrast abgeschmackter Verje und der daneben wirkenden Urkraft des Bibelwortes hinweg zu bringen.

Fünf vollständige Jahrgänge von Kirchenkantaten auf alle Sonn- und Festtage, nach Spittas Berechnung in Summa 295, hat Bach hinterlassen. Davon entfallen, laut ersterem, etwa 266 auf die 27 Jahre seiner Leipziger Wirksamkeit. Doch nur 206, acht zweifelhafte mit inbegriffen, blieben uns davon erhalten, und nicht allzulange ist es her, daß wir erst begannen, sie lebendig in Besitz zu nehmen. Hierhin und dorthin verstreut, unter hundertjährigem Staub begraben lagen die Schätze, die der tonreiche Meister Jahr für Jahr angesammelt und, nachdem sie den Zweck gottesdienstlicher Erbauung erfüllt, still beiseite gelegt hatte. Erst neuerdings erwecken hauptsächlich die ins Leben getretenen Bachvereine sie wieder zu Sang und Klang, und Werke unvergänglichen Wertes, wie „Ein' feste Burg“, „Ach, wie flüchtig“, „Bleib' bei uns“, „O ewiges Feuer“, „Halt im Gedächtnis Jesum Christ“, „Gott der Herr ist Schirm und Schild“, „Sie werden aus Saba alle kommen“ usw., werden dem staunenden Hörer als etwas Altes und doch Neues geboten. Eine leicht genießbare Kost allerdings gewähren sie nicht. Wie Bachs große Schöpfungen, namentlich in der Weise der Stimmbehandlung, den Ausführenden Schwierigkeiten bieten, die nur mit wahrer Selbstverleugnung und Hingabe überwunden werden können, so berührt die ruhelose Polyphonie ihres Stils ein durch homophone Musik erzogenes Ohr zunächst mehr fremdartig als anziehend. Nicht passiv darf sich der Hörer dem bloßen sinnlichen Eindruck überlassen; er muß der Gedanken- und Formenentwicklung aufmerksam nachgehen, nicht eine einzelne Stimme oder Melodie, sondern die Vielheit derselben verfolgen, um sich in diesen kühnen Tongebilden zurecht zu finden und ihrer Herrlichkeit gewahr zu werden. Oder verbergen

---

sich unter der scheinbaren Einförmigkeit dieses Fugenstils nicht Wunder der Erfindung und Wissenschaft? Im freien Kontrapunktischen Stimmengewebe reichster Polyphonie hat Bach das Höchste erreicht und die ihm vorangegangene Periode der Tonkunst zum Abschluß gebracht. Die Meisterschaft der Arbeit aber ist ihm nur Mittel, nie Zweck; nicht um ihrer selbst willen, nur im Dienste der Idee verwendet er sie. „Ohne Bedenken kann man es wohl als Regel aufstellen: je tiefsinniger Bach in seinen formalen Kombinationen auftritt, desto sicherer läßt sich darauf rechnen, daß hinter dem ungewöhnlichen Ausdruck ein ebenso überraschender Gedanke verborgen liegt. In der Kantate ‚Ein’ feste Burg‘ umschließt der Meister wie mit einem eisernen Gürtel den ersten Chor durch die kanonische Führung der Choralmelodie. Oboen und Fundamentaltuba vollziehen diese kunstreiche Aufgabe, und zwar so, daß sie die äußersten Grenzen der Höhe und Tiefe des Sazes bestimmen. Innerhalb dieses strengen Gefüges bewegen sich Gesangstimmen und Orchester in völliger Freiheit, die melodischen Formen des Cantus firmus teils nachahmend, teils umschreibend. Man hat vielfach und mit Recht das große Kunststück einer solchen Anlage und Durchführung angestaunt — ist aber der hochsymbolische Sinn, den Bach sicherlich mit diesen außergewöhnlichen Mitteln beabsichtigte, weniger der größten Teilnahme wert? Konnte die ‚feste Burg‘ in architektonischer Hinsicht gewaltiger umgrenzt, durch Tonmaterial erhabener ausgebaut werden?“

So hören wir Robert Franz in seinem Aufsatz „über Bachsche Kirchenkantaten“\*). Er, einer der feinsten Kenner Bachscher Kunst, hat sich durch seine Bearbeitungen von Bachs Werken ein hohes Verdienst um Verbreitung und Zugänglichkeit derselben erworben. Nicht in vollendeter Gestalt

---

\*) Neue Zeitschrift für Musik. Jahrg. 47, Nr. 5.

bekanntlich liegen die uns überkommenen Originalpartituren des Meisters vor. Sie enthalten, gleich denjenigen Händels, vornehmlich in den Solonummern viele nicht völlig ausgeführte, sondern bloß skizzierte Teile, zu deren Ergänzung und Ausfüllung die Orgel akkompagnierend hinzutreten mußte. Bei der Gewohnheit des Komponisten, die Ausführung seines Werkes von letzterer aus persönlich zu leiten, genügte ihm die Andeutung eines bezifferten Basses, um mit der in virtuoser Weise von ihm geübten Improvisationskunst, dem Ganzen bei der jedesmaligen Vorführung die erforderliche Abrundung und harmonische Vollendung zu geben. Für uns Nachkommende erheischt aber diese unvollständige ursprüngliche Fassung eine Bearbeitung, wie sie beispielsweise auch Mozart und Mendelssohn Händelschen Oratorien zuteil werden ließen. Der pietät- und mühevollen Wiederherstellung derartiger Partituren nun hat Franz hingebendsten Eifer gewidmet, um sie durch seine polyphonen Ergänzungen für Orgel und Orchester dem Verständnis der Gegenwart möglichst nahe zu rücken\*). Doch haben sich die Vertreter der neuen musikalischen Renaissancebewegung mit dem Franz'schen Orchesterakkompagnement nicht zu befreunden vermocht. Sie begehren ein den Originalcharakter treuer wahrendes Klangmaterial, wollen insbesondere das Cembalo als Begleitinstrument nicht missen, und suchen seine Aussetzung des Generalbasses als zu weitgehend an. Freilich gehen auch hier die Meinungen auseinander. So weist Prof. Philipp Wolfsum, dem unter anderen Bearbeitungen auch eine noch ungedruckte der Johannespassion zu danken ist, darauf hin, daß viele Instrumente der Bach'schen Kunstübung längst außer Brauch gesetzt sind, auch die Klaviere, Orgeln und Blasinstrumente

\*) Ausführlicheres hierüber siehe: La Mara, *Musikalische Studienköpfe*. Bd. 3. Robert Franz. 7. Aufl. Desgl. als Einzeldruck 8. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

---

heute einen mehr oder weniger veränderten Klangcharakter zeigen. „Ein ganz genaues Klangbild aus jener Zeit“, sagt er\*), „können wir uns also nicht rekonstruieren, und wir könnten wohl auch die vom Meister selbst in wenig verlockenden Farben geschilderten Bemühungen der Stadtpfeifer um seine Werke nicht mehr vertragen. Unsere Ohren sind durch die Mozart, Beethoven, Wagner zu einer gewissen Kultur hinsichtlich des sinnlichen Klanges gelangt“.

Dagegen spricht Dr. Alfred Heuß die Ansicht aus\*\*): „Daß man Bach ohne die Stilprinzipien seiner Zeit genau zu kennen und sie bei Aufführungen zur Anwendung zu bringen, nicht gerecht werden kann, muß heute allgemein zugegeben werden. Die Zeit ist heute vorüber, wo man sich mit mehr oder weniger willkürlichen Bearbeitungen behelfen mußte, die Schlacht in bezug auf die Bearbeitungsfrage ist heute zu gunsten des Originals entschieden. . . . So heißt denn die Lösung: Gebt Bach, was Baches ist, fügt nichts eigenmächtig hinzu, nehmt ihm aber auch vor allem nichts hinweg. Es sei ferne von mir, auf einen Mann wie Robert Franz einen Stein zu werfen. Damals war die Zeit klarer Erkenntnis nicht da, auch hatte sich das Ohr an manche Eigentümlichkeiten der Bachschen Aufführungspraxis nicht gewöhnt. . . . Jede Zeit und jeder große Meister haben ihre eigene Sprache; unsere Pflicht ist es, sie zu respektieren.“

Somit wäre die Zeit gekommen, von der Richard Wagner sagt: „Es wird das Ergebnis einer höchsten und vollendetsten Kunstbildung sein, auch für die Werke dieses wunderbarsten Meisters diejenige Vortragsweise aufzufinden und festzustellen, welche sie dem Gefühle vollkommen verständlich machen und für fernere Zeiten erschließen kann.“

---

\*) J. S. Bach II, 203 u. ff.

\*\*) Die „Matthäuspassion“. Fest- und Programmbuch vom Bachfest 1908.



Über Bachs Art zu arbeiten hören wir, daß er wohl häufig änderte und besserte, nicht aber in der Weise, wie z. B. Beethoven es getan, viel skizzierte und die Grundidee mannigfaltig umgestaltete und verwarf. Seine Manuskripte verraten Sorgfalt und Sauberkeit. Kirchlichen Werken pflegte er charakteristisch ein »J. J.«, oder »Jesu Juva« — d. i. Jesu, hilf! — voranzustellen und sie mit einem »Soli Deo Gloria« zu beschließen. Daß er vielfach ältere Kompositionen neuen Zwecken dienstbar machte, wurde bereits erwähnt, nicht minder auf seine unvergleichliche Improvisationskunst hingewiesen. Willkür kennt er nicht; aus einem gemeinsamen Mittelpunkt scheint alles entsprungen, in strenger Form alle Leidenschaft des Empfindens gebändigt. Trotz einer aus Unglaubliche grenzenden polyphonischen Virtuosität, läßt er sich doch nicht zum Schaden seines Ideals von ihr beherrschen. „Er betrachtet“, sagt Forkel, „die musikalischen Stimmen, als ob sie Personen wären, die sich miteinander unterhielten.“ Auch in den kompliziertesten Formen und ungeachtet der Wucht und Massenhaftigkeit seiner Gestaltungen, bleibt er groß und klar. Das Wort von der flüssigen Architektur gilt von seiner Musik mehr als von der irgend eines anderen. Seine unendlich reiche Harmonik ist kühn und scheut keine Härten, keine Dissonanzen. Der Gang seiner Stimmen zeigt inmitten seiner Gebundenheit große Lebendigkeit und Freiheit. Seine Modulation ist im allgemeinen sehr maßvoll, erzielt aber, wo es ihm darauf ankommt, wie im Crucifixus der H-moll-Messe, oder im Präludium zur großen G-moll-Fuge und der wunderbaren „chromatischen Phantasie“ durch eine geniale Chromatik und Enharmonik die gewaltigsten Wirkungen. Tief und innig ist seine Melodik, überaus mannigfaltig und kompliziert seine Rhythmik, seine Deklamation gibt im Rezitativ dem Wort ein charaktervolles Gepräge, im ariosen Rezitativ ist sie voll melodischen Ausdrucks, auch an malerischen und dramatischen

---

Zügen reich. Sein Orchester, das, wie erwähnt, manche heute nicht mehr gebräuchliche Instrumente aufweist, durchdringt sich mit Chor und Sologefang. Wo es in volle Wirksamkeit tritt und die Situation es mit sich bringt, wie beispielsweise in der Einleitung der Kantate „Gott der Herr ist Schirm und Schild“, oder des Weihnachtsoratoriums „Zauchzet, frohlocket“, ist es von hellem Glanze, auch wenn es selten eine gewisse Herbzigkeit ablegt; wie Bach denn mit Vorliebe dunkle Seelenstimmungen schildert und den Gegensatz zwischen den Leiden dieses irdischen und den Freuden jenes seligen Lebens betont. Die schwierigsten Aufgaben bringt seine Behandlung des Vokalen mit sich. Wie er allenthalben in seinen Produktionen hohe und höchste Anforderungen an den Ausführenden stellt, so gehen seine Zumutungen an die mit den Instrumenten fortwährend in Wettstreit gebrachte Menschenstimme so weit, daß von seiten der Sänger manche Klage, ja selbst der Vorwurf der „Grausamkeit“ laut wurde. Moritz Hauptmann, so sehr er Bach verehrt, zieht ihn sogar \*), ob seiner gleichartigen Behandlung der Singstimme und der Instrumente, der „Stillosigkeit“, die er allerdings auf Rechnung seiner Zeit setzt. Man vergleiche nur seine Arien und Chöre, seine unerhört schwierigen Motetten! Nur die gewiegtesten Sänger dürfen es wagen, sich mindestens ohne stützende Orgelbegleitung mit den letzteren zu befassen, soll anders ihnen und dem Hörer Genuß daraus erwachsen. Bachs Schüler Gerber bezeugte 1767, daß die Thomaner, für die sie geschrieben wurden, sie „ohne einige Begleitung abzusingen pflegten“. Doch sollen sie, nach Alfred Heuß, durch mitgehende Orgelstimmen gestützt worden sein. Richard Wagner berichtet allerdings das drastische, „unter Musikern traditionell gewordene Bekenntnis eines ehemaligen Chorsängers unter Bach, wie die Ausführung der

---

\*) In einem Briefe: Musikal. Wochenblatt. 1884, 25. Sept.

---

ungemein schwierigen Werke des Meisters vor sich ging: erstlich prügelte er uns, und dann — klang es scheußlich.“

Wahre Wunderwerke sind uns in ihnen zu eigen gegeben. Sie sind nach Wagners Ausspruch\*) „unstreitig das Vollendetste, was wir von selbständiger Vokalmusik besitzen. Neben der reichsten Fülle des tiefinnigsten Kunstaufwandes herrscht in diesen Kompositionen immer eine einfache, kräftige, oft hochpoetische Auffassung des Textes im echt protestantischen Sinne vor. Dabei ist die Vollendung der äußeren Formen dieser Werke so groß und in sich abgeschlossen, daß sie von keiner anderen Kunsterscheinung übertroffen wird.“ „Sebastian Bachs Meisterwerke sind alle so erfindungsreich“, heißt es an anderer Stelle\*\*), „als sie in der Form der Fuge und überhaupt des doppelten Kontrapunktes sein können. Seine unermessliche Schöpferkraft trieb ihn immer an, das Höchste und Reichste an speziellen Tonformen, Wendungen, Beziehungen in jedes seiner Produkte hineinzubringen. Bei diesem Übermaß von bloß musikalischem, eigentlich instrumentalischem Inhalt mußte das Wort sich sogar oft gezwungen unter den Ton fügen; die Menschenstimme, als besonderes Tonorgan, ward von ihm gar nicht als solches bedacht.“

Leider sind uns die Motetten nur in geringer Zahl vererbt worden. Franz Wüllner, ihr Herausgeber in der Bachausgabe, erkannte nur fünf als zuverlässig echt. Findet sich aber in den Kantaten, vornehmlich in den früheren derselben vieles, was mehr als Formel des Zeitstils als aus innerer Notwendigkeit entstand, so erscheint hier alles aus seiner eigentsten Kunst heraus geboren, alles lauterster Bach.

Eben diese Motetten erregten die begeisterte Bewunderung Mozarts, der Bach bis dahin nur als Instrumentalkomponisten kannte, als Kantor Doles sie ihm im Jahre 1789 zeigte und

---

\*) Gef. Schriften I, S. 197.      \*\*) Gef. Schriften VII, S. 147.

---

ihm „Singet dem Herrn“ vorsingen ließ. „Da ist doch einmal etwas, woraus sich was lernen läßt!“ rief er voll Freude aus, indem er sich in das Studium der geschriebenen Stimmen vertiefte. Sie waren auch die einzigen von Bachs Vokalwerken, die zu keiner Zeit völlig aus dem Musikleben verschwanden. In Leipzig und an anderen Orten ihres sächsischen Vaterlandes wenigstens wurden sie hin und wieder gesungen. In weitere Kreise aber drangen auch sie nicht hinaus. Selbst Beethoven gründete seine Verehrung des „Urvaters der Harmonie“ und sein bekanntes Wort: „Das ist kein Bach, sondern ein Meer“, nur auf die Orgel- und Klavierstücke, welche die damalige Zeit von ihm kannte. Hatten schon Bachs Zeitgenossen seine großen Vokalkompositionen schweigend und teilnahmslos hingenommen, so gerieten dieselben nach seinem Tode vollkommen in Vergessenheit. Sogar das Werk, das Bach unter allen seinen Künftlertaten am wertesten hielt: die Matthäuspassion, hatte man völlig aus den Augen verloren, bis Felix Mendelssohn es gerade hundert Jahre nach seiner Geburt (1829) gleichsam neu entdeckte.

Als eine fruchtbare Atmosphäre übrigens erwies sich Leipzig für unseren Meister, mochten auch seinem Berufe daselbst die Dornen nicht fehlen. Ein großes Werk nach dem anderen entsprang seinem Geiste, mit vollen Händen spendete er wertvollste Gaben. So traten in den ersten sieben Jahren seiner Kantorentätigkeit neben einer Fülle von Kantaten sein großes Magnificat und die Passionsmusiken an das Licht. Zur Verherrlichung des Weihnachtsfestes wurde jenes (der Lobgesang der Maria auf lateinischen Text) geschrieben, das zu den erhabensten Eingebungen seines Genies zählt\*). Es spiegelt in seiner durch deutsche Texteinlagen erweiterten

---

\*) Noch ein zweites soll um 1850, laut Ruit, nachweisbar gewesen sein; doch ging seine Spur verloren.

Form, wie sie der Konfektor von seinem Vorgänger Ruhnau übernahm, den alten, dazumal noch in Leipzig populären Brauch: die Vorgänge der heiligen Nacht zur Christmette dramatisch aufzuführen, im idealen Bilde wieder. In ungleich weiterem Rahmen als dies, durch seine knappen, konzentrierten Formen unter Bachs großen Kirchenkompositionen hervorstechende Werk breiten sich seine Passionen aus.

Bis in das frühe Mittelalter zurück reicht der alte Kirchenbrauch, die Passionsgeschichte nach den Worten der Evangelisten während der Karwoche mit verteilten Rollen am Altare abzusingen und, um sie der gläubigen Gemeinde möglichst zu Gemüte zu führen, in primitiver Weise dramatisch darzustellen. Den erzählenden Teil (Evangelist) sang ein Priester »choraliter«, d. i. ohne rhythmische Einteilung im einzelnen, nur mit abgeteilten Phrasen; andere übernahmen gleicherweise die Reden Christi und der übrigen Personen; die Volksmenge (turba) wurde durch einen Chor vertreten. Später, als die geistlichen Schauspiele und Mysterien sich mittlerweile aus der schlichten liturgischen Passion entwickelt und selbständig von ihr abgezweigt hatten, kam das Szenische der Vorführung allmählich in Wegfall. Um das Ganze mehr musikalisch einzurahmen, fügte man meist zu Anfang eine für Chor komponierte Überschrift: „Das Leiden unsers Herren Jesu Christi, wie es beschreibet der heilige Evangelist“, und am Schluß einen kurzen chorischen Dank-, Bitt- oder Lobgesang hinzu, darin der religiösen Empfindung und Betrachtung Raum gegeben war. Daneben kamen mit der wachsenden Ausbildung des mehrstimmigen Gesanges auch durchgehends chorische, motettenartige Kompositionen des lateinischen Passionstextes, sowie endlich eine dritte Behandlung auf, in welcher die Erzählung des Evangelisten im Choralton rezitiert wird, das Übrige aber mehrstimmig gesetzt ist. All' diesen verschiedenen, von Vittoria, Horecht, Gallus, Orlando Lasso und anderen großen Ton-

schöpfen gepflegten Formen wies mit Anwendung deutschen Textes auch die protestantische Kirche in ihrem Passionskultus eine Stelle an; wie denn Luthers Freund und Mitarbeiter, Johann Walther, bereits 1530 eine Passion nach Matthäus und Johannes zu diesem Behuf herrichtete. Sie erfuhren weiterhin durch von der Gemeinde oder vom Sängerkhor gesungene Choräle, durch Instrumentalbegleitung und =ein= leitung, durch allerhand aus der Oper und dem italienischen Oratorium entnommene Elemente mannigfache Bereicherung. Die letzteren führte Heinrich Schütz, der größte deutsche Tonmeister des siebzehnten Jahrhunderts \*), der Passion zu. In Italien gebildet, übertrug er nicht allein das daselbst um 1600 geschaffene musikalische Drama samt seinen freieren Formen und Ausdrucksmitteln (wie Rezitativ, Arie usw.) nach Deutschland und schrieb selbst die erste deutsche Oper („Daphne“, 1627), sondern begründete auch durch seine „Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi“ (1623) und die „Sieben Worte Christi am Kreuz“ (um 1645) den Oratorienstil und stellte in seinen vier Passionen (1665 und 1666) die Grundformen der Passion endgültig fest. Man muß diese oratorischen und kirchlichen Werke, die ersten, welche das neugewonnene Rezitativ, sowie in die Handlung eingreifende Chöre im wahren Oratorienstil enthalten, kennen, um zu ermessen, was Händel und Bach ihrem großen Vorläufer danken. Zur Vollendung führten beide, was sie aus seiner Hand empfangen. Den Schützischen Passionen verglichen, in denen, bei knapper Form und überwiegend deklamatorischem Charakter, die Arie keine Stelle findet und kurze Chorsätze nur die langen Rezitative

\*) Eine Gesamtausgabe seiner Werke, von Ph. Spitta herausgegeben, veröffentlichten Breitkopf & Härtel. Desgl. die Klavierauszüge seiner Matthäus- und Johannespassion (M. Mendelssohn) und der 7 Worte Christi (Jadassohn).

---

unterbrechen, waltet bei den Bachschen das melodische Element vor. Das Dramatische tritt hinter dem Lyrisch-Betrachtenden zurück, dem dafür Raum gewährt ist, in mächtigen Chören, Chorälen, Arien und belebter Instrumentalsprache breit und voll auszutönen.

Nicht unmittelbar trat übrigens Bach Schütz' Erbe an. Nach dessen Tode, unter Pflege der Hamburger Künstler Reiser, Händel, Telemann, Mattheson, verweltlichte die Passion mit Aufnahme der freien Dichtung, die sich mit Bibelwort und Kirchenlied vermischte, mehr und mehr. Ihr kirchliches Wesen machte einem mehr theatralisch gefärbten Platz.

So fand Bach die Passion vor, und sein Genie gestaltete aus dieser Vielheit alter und neuer Elemente jene Schöpfungen voll hoher künstlerischer Einheit, in denen wir die höchsten Erscheinungen auf dem Gebiet protestantischer Kirchenmusik ehren, von denen Richard Wagner sagen konnte, in ihnen sei „das ganze Wesen, der ganze Gehalt der deutschen Nation verkörpert.“

Fünf Passionen hat Bach nach den Mitteilungen seines Sohnes Philipp Emanuel geschaffen. Davon ging durch die Schuld des leider „mehr und mehr verwildernden“ Friedemann, der nach des Vaters Tode die Hälfte seines Musikreichtums überkam, die eine völlig, eine andere: die 1731 aufgeführte Markuspassion, zum größten Teile verloren. Nur ein Drittel derselben etwa blieb uns — wie die Untersuchungen Rußs ergaben — in der 1727 geschriebenen „Trauerode“ auf den Tod der Königin Christiane Eberhardine, August des Starken Gemahlin, erhalten. Als dritte der von Friedemann ererbten Passionen wurde die in Bachs Autograph ohne Autorangabe noch gegenwärtig vorhandene Lukaspassion\*) von den einen angesehen, während die anderen, unter ihnen Autoritäten,

---

\*) Klavierauszug v. A. Dörffel, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

wie Mendelssohn, Hauptmann, Riez, Ruft, Robert Franz, ihre Echtheit bestritten und in der betreffenden Handschrift nur eine der mehrfach von Bachs Hand herrührenden Abschriften fremder Werke erblickten. Ruft trat 1888 aus dem Ausschuß der Bach-Gesellschaft aus, um die Verantwortung für Veröffentlichung der Lukaspassion unter Bachs Namen nicht zu tragen. Franz protestierte in einem Gutachten beim Direktorium gegen Aufnahme des Werkes in die Ausgabe der Bach-Gesellschaft und erreichte damit, daß es nur als Anhang unter den zweifelhaften Werken Bachs erschien. Spitta bezweifelte die Bachsche Herkunft nicht, die die neueren Biographen Wolfrum, Schweizer, Pirro, gleich dem Bachkenner Erich Prieger („Echt oder unecht?“ Berlin, Conrad 1889), rund ablehnen \*). Er verweist sie in die erste Weimarer Periode, bis vor das Jahr 1712. Dieser Annahme widerspricht jedoch die unvergleichlich größere Reife, Tiefe und Genialität der früher erwähnten, bereits 1707—8 geschriebenen drei Mühlgäuser Kantaten, wie die ganze Art der Faktur, der Mangel an Polyphonie, an modulatorischer Bewegung usw.\*\*)

Vollständig wurden uns glücklicherweise durch Philipp Emanuel die der Zeit vollendeter Meisterschaft Bachs entstammenden großen Passionen nach den Evangelisten Johannes und Matthäus im Original überliefert. Die erstere wurde mutmaßlich am Karfreitag (7. April) 1723 zum ersten Male öffentlich zu Gehör gebracht. Ihr folgte sechs Jahre später (15. April 1729) die Matthäuspassion. Verschieden geartet wie die biblische Grundlage beider Evangelien ist Bachs tonkünstlerische Wiedergabe derselben. Dem früher geschriebenen

---

\*) Wolfrum sagt: „Einen derartig unbeholfenen und unreinen Satz, wie ihn die Choräle aufweisen, würde Bach selbst als Sextaner nicht geschrieben haben“.

\*\*) Näheres: La Mara, Die Passionsmusiken Bachs und ihre Vorgänger. Wissenschaftl. Beilage d. Leipz. Zeitung. 1887. Nr. 50.



Werk ist, trotz des „brutalen Fanatismus“ der Judenthore, in denen der kraftvolle Realismus Bachs zutage tritt, ein mehr lyrischer, mystischer, eigentümlich umschatteter Grundton eigen. Das spätere charakterisiert ein dramatischerer Zug, eine bewegtere Handlung und wechselvollere Stimmung und demgemäß eine reichere Mannigfaltigkeit der Kunstmittel und Formen. Dort, wo der Komponist sich seinen Text, unter Benützung Brodesz'scher Vorlagen, auf eigene Hand zusammenstellte, macht sich eine gewisse düstere Einförmigkeit fühlbar. Hier, wo der Wirkung des Ganzen die Mithilfe des Dichters Henrici-Picander zugute kam, der, ob auch alles andere als ein Genie, sich wenigstens auf Gliederung und Anordnung des Stoffes wohl verstand, kommt, bei aller Einheit des Trauergefühls, eine überaus reiche Skala der Empfindungen zum Ausdruck. Zu Evangelium und Choral treten hier mit den Worten des Dichters die allegorischen Gestalten der „Tochter Zions“ und der „gläubigen Seele“, welche die unsichtbare Gemeinde bezeichnen, die das Verhältnis des neuen Bundes zum alten darstellt und die ganze heilige Tragödie mit ihren Betrachtungen begleitet. Eine tiefe Wirkung liegt in der modulatorischen Anordnung der Matthäuspassion, auf die der scharfe Künstlerblick Moritz Hauptmanns zuerst hinwies \*). Der ganze erste Teil und im wesentlichen auch die erste Hälfte des zweiten bis nach der Kreuzigung bewegen sich in der Region der Kreutzöne. Nach den in As-dur gesungenen Worten: „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen!“ aber herrschen die B-Tonarten, die für die nun eingetretene Entspannung die geeignete Unterlage bilden \*\*). Als das machtvollere und in seiner Ganzheit vollendetere Werk wird die Matthäus-

\*) „Opuscula“, von seinem Sohn herausgeg. Leipzig, Leuckart 1874.

\*\*) „In einer Ästhetik der Tonarten“, sagt Heuß, „müßte Bach eine erste Rolle spielen.“

passion mit ihrer breiten Anlage, ihren zwei Orchestern, Orgeln und Chören immer den Preis davontragen. Gleichwohl hat sich, nach Pirros Zeugnis, bei unseren französischen Nachbarn mehr wie sie die Johannespassion durchgesetzt. An Wert der musikalischen Erfindung und Ausgestaltung im einzelnen steht keins von beiden dem anderen nach. Die Sologefänge gehören bei dieser wie bei jener zu den schönsten, die Bach geschrieben. Auch in Behandlung der biblischen Secco-Rezitative wird wesentlich nur der Unterschied augenfällig, daß in der Matthäuspassion, wo die Gestalt des Heilands mehr in den Vordergrund tritt, lichte Geigenakkorde dessen Reden begleiten und sein Haupt gleichsam von einem „Heiligenschein“ umflossen zeigen — ein wirkungsreiches Mittel, für das Bach — wie wir durch Hermann Krehschmar erfahren — in der venetianischen Oper ein Vorbild fand. Dagegen gibt sich in den dramatischen Chorsätzen der späteren Schöpfung, im Vergleich zu einem mehr malerischen Zug der früheren, eine gesteigerte dramatische Haltung kund. Oder bezeugen der fanatische Chorschrei „Barrabam!“, das gesteigert wiederholte: „Daß ihn kreuzigen!“, wie das berühmte „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?“ nicht zugleich die naturwahrste und stilvollste Charakteristik?

Zwei größere betrachtende Chöre nur weist die Johannespassion auf: die herrlichen am Anfang und Ende stehenden „Herr, unser Herrscher“ und „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine“. Gleich den Eingangschören seiner Kantaten, in denen Bach den im Ganzen darzulegenden Empfindungsgehalt zusammenzudrängen liebt, vergegenwärtigt auch der erstbezeichnete Chor gleichsam den Prolog der kommenden Passionstragödie. An seiner Stelle stand ursprünglich der jetzt die Matthäuspassion zierende Schlußchor „O Mensch, bewein' dein' Sünde groß“, der nun, samt dem sich gleichfalls über einem Choral („O Lamm Gottes, unschuldig“) aufbauenden bewundernswürdigen Einleitungschor, den ersten Teil von Bachs größtem

---

protestantisch-kirchlichen Werke durch zwei Choralbearbeitungen erhabensten Stils einrahmt.

Wie in den Kantaten des großen Meisters, so ist auch in den Passionen und den später entstandenen, ihnen verwandten Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsoratorien der Choral die bedeutsamste musikalische Macht. Doch dient er hier nicht nur wie bei jenen ersten als eigentlicher Träger der kirchlichen Empfindung; auch als wichtiges Kunstmittel wird er in Mitwirkung gezogen. Im einfach vierstimmigen Satz eingeführt, gewährt er innerhalb des weiten, vielgliederigen Baues willkommene Gefühlsruhepunkte und sorgt für entsprechende Gruppierung und Abwechslung. So tritt in der Matthäuspassion Bachs Lieblingsmelodie „O Haupt voll Blut und Wunden“ fünfmal mit immer gesteigerter Wirkung hervor, und gleicherweise bildet in der Johannespassion Stockmanns dreimal erklingendes Passionslied „Jesu Leiden, Pein und Tod“ den Mittelpunkt. Indem Bach somit seinen auf der Choral gegründeten, echt kirchlichen und nationalen Stil, wie er ihn in der Kantate betätigt hatte, auch auf die Passion übertrug, vollzog er die künstlerische Einigung all' der widerspruchsvollen Elemente, die vor ihm in dieser Aufnahme gefunden hatten, und wurde auch für sie — wie für Kirchenkantate, Orgelchoral, Fuge, Suite — zugleich Kulmination und Abschluß. Die wunderbare volkstümliche Kraft, die der Matthäuspassion wie keinem anderen von Bachs Werken innewohnt, hat sich, wie im allgemeinen in ihrem deutschen Vaterlande, so im besonderen an ihrem Geburtsort Leipzig bewährt. In der Thomaskirche, in der sie der fromme Kantor einst seiner Gemeinde bescherte, lauschen alljährlich am Karfreitag Tausende in stiller Andacht ihren geweihten Klängen und suchen und finden in ihr höchste künstlerische und religiöse Erbauung.

Was Leipzig an dem besaß, der ihm unsterblichen Ruhm

---

bereitete, daß ahnte es freilich so wenig, daß die Väter der Stadt es nicht einmal der Mühe wert erachteten, ihm, nachdem er sie unmittelbar zuvor mit seiner Matthäuspassion beschenkt hatte, die Rücksicht zu erweisen, bei Besetzung von Mummensstellen die von ihm empfohlenen, musikalisch Tüchtigsten auszulesen. Das erbitterte den „Inkorrigiblen“, als den sie ihn betrachteten, begreiflicherweise dergestalt, daß er allen Ernstes den Gedanken faßte, sich der undankbaren Stadt und einer ihm ohnedies vielfach unerquidlichen Stellung für immer zu entziehen. In einem Briefe an seinen Jugendfreund Erdmann, der sich mittlerweile in Danzig niedergelassen hatte, spricht er 1730 die Bitte aus, dafern er „vor einen alten treuen Diener dasigen Orthes eine convenable station wisse oder finde, eine hochgeneigte Recommendation einzulegen“, da er „einer wunderlichen und der Music wenig ergebenen Obrigkeit gegenüber fast in stetem Verdruß, Reid und Verfolgung leben müsse“.

Zum Glück für Leipzig hatte der Brief nicht den gewünschten Erfolg. Bach blieb bis an sein Lebensende in seinem Amte. Auch gestaltete sich daselbe um vieles erfreulicher, als nach des alten Rektors Tode der ihm von Weimar her befreundete Gesner die Leitung der Thomasschule übernahm. Unter ihm, einer bedeutenden philologischen und trefflichen pädagogischen Kraft, nahm die Anstalt erneuten Aufschwung. Auch für Bach umschließen die leider kurzen Jahre des mit ihm vereinten Wirkens (1730—1734) die glücklichste Zeit seines Leipziger Lebens. Nicht nur daß ihn ein herzliches kollegialisches Verhältnis mit dem gelehrten Freunde verband, der in einer Anmerkung zu seiner Ausgabe der »Institutiones oratoriae« des Quintilian von Bach sagt, daß er „mehr Gaben in sich vereinige als Orpheus und Arion zusammen“: auch seine Beziehungen zur städtischen Behörde suchte Gesner mit Erfolg freundlicher zu gestalten. Ernstliche Differenzen zwischen ihr und dem streit-

---

baren Kantor unterblieben wenigstens hinfort; man suchte miteinander gütlich fertig zu werden. Auch die musikalischen Verhältnisse hoben sich, dank Bachs immer mächtiger werdendem Einfluß, inzwischen mehr und mehr. Er fühlte sich zu dieser Zeit wirklich wohl in Leipzig und gab dem auch in einer Kantate, in der er das Lob der Stadt singt, offenen Ausdruck. Leider nur war diese Befriedigung von kurzer Dauer. Als Gesner schon nach vier Jahren seinen Leipziger Wirkungskreis mit einem anderen vertauschte, fehlte es bei seinem Nachfolger Ernesti dem Jüngeren nicht an erneuten Konflikten und Kämpfen, da Bach in musikalischen Angelegenheiten volle Unabhängigkeit begehrte. Es bedurfte des persönlichen Eingreifens des ihm wohlgeneigten Königs, daß der in seiner Ehre gekränkte, hartnäckig sein Recht verfolgende Musiker schließlich anrief, um einen zwischen ihm und seinem Rektor ausgebrochenen langwierigen Kompetenzstreit zu seinen Gunsten beizulegen. Die Feindschaft zwischen beiden aber währte offen fort. Ernestis Kollegen stellten sich auf dessen Seite. Den persönlichen Groll gegen Bach ließ man seiner Kunst entgelten, nur als ein notwendiges Übel noch betrachtete man dieselbe in der Schulordnung. Mehr und mehr geriet der große Künstler in eine vereinsamte, mißliebige Stellung, und um ein harmonisches Zusammenwirken, eine gedeihliche Musikpflege an der Schule war es für immer geschehen. Was Wunder, daß Bach entschiedener noch als zuvor den Schwerpunkt seiner Tätigkeit auf sein freies musikalisches Schaffen verlegte und sich zum Verdruß seiner Behörde mehr als „königlicher Hofcompositeur“ — denn seit dem Herbst 1736 trug er auch diese Würde — und Kapellmeister der Fürstenhöfe Köthen und Weißenfels, denn als städtischer Beamter fühlte?

Unbeeinträchtigt durch diese amtlichen Mißhelligkeiten floß ihm wenigstens der Quell seines Schaffens in ungetrübter Reine und Klarheit. An das Große, Ewige, das sein Genius

---

---

der Welt verkündete, reichten die kleinen Leiden des Lebens nicht hinan. So entstanden in den dreißiger Jahren unter anderem seine schon erwähnten drei sogenannten Oratorien zum Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsfest. Mit dem, was wir sonst unter diesem Gattungsbegriff verstehen, haben sie nichts gemein. Wie seine Passionen, deren Form sie, mit Ausnahme des mehr opernhaften Osteroratoriums, gleichen, knüpfen sie an alte liturgische Gebräuche an, sind, den Mysterien ähnlich, kirchlich volkstümlichen Charakters. Weit stärker als bei jenen ersteren jedoch erscheint hier das Christliche betont; sie neigen mehr dem Stil der Kantate zu. In eine Folge von sechs Kantaten, die, den kirchlichen Geschehnissen entsprechend, die heiligen Vorgänge vom Christ- bis zum Dreikönigsfest als Ganzes behandeln und den drei Christtagen, dem Neujahrstag, dem darauffolgenden Sonntag und dem Epiphaniafest gewidmet sind, gliedert sich auch das populärste dieser Werke: das 1734 geschriebene Weihnachtsoratorium. Reizvollere, eindringlichere Melodien denn hier hat Bach über keine seiner Schöpfungen ausgestreut, und eine gewinnendere Sprache reden seine Instrumente nirgends als in der nächtlichen Hirtenzene, welche die den zweiten Teil einleitende „Sinfonia“ schildert. Es hat der Größe seines Werkes keinen Abbruch getan, daß er einzelne Teile desselben aus verschiedenen weltlichen Gelegenheitskompositionen entlehnte. Kirchlich, wie sein Stil von Grund aus geartet war, bleibt er es auch, wo er weltlich sein will; seinem eigensten Wesen kann er nicht entfliehen.

Neben dem Reichtum monumentaler Werke überrascht die Fülle gelegentlicher Gaben, zu denen der vielbeschäftigte Meister noch Zeit fand. Auch unter ihnen findet sich Bedeutendes. So die erwähnte herrliche Trauerode auf den Tod der Königin Christiane Eberhardine (1727), oder die Trauermusik, die er dem Andenken seines frühverstorbenen

Gömmers, Fürst Leopold von Köthen, weihte und dort persönlich (1729) zur Aufführung brachte. Sie ging verloren, soll aber, laut Ruß, aus Teilen der Matthäuspassion bestanden haben. Beiden reihen sich in hunderter Folge Werke lichterem und leichteren Charakters an: Huldigungskantaten für das sächsisch-polnische Königs- oder das Köthensche Fürstenhaus, dramatische Kompositionen für allerlei Universitäts- und Schulfeierlichkeiten, italienische Kammerkantaten, Hochzeitsmusiken, auch Humoristisches, wie die Kaffee- und die Bauernkantate. Der ernste Künstler kann auch heiter lächeln und der fromme Sinn für die Kirche hat ihn dem Leben nicht entfremdet. Selbst der satirische Ton steht ihm zu Gebote. In dem Drama per musica „der Streit zwischen Phöbus und Pan“ gibt er (1731) eine Art Satirspiel und geißelt den Unverstand, der leichtwiegender, oberflächlicher Musik vor echter edler Kunst den Vorzug gibt. Er zielt darin, indem er in Apollo sich selber, in dem mit Efelsohren bedachten Midas seinen anmaßenden Widerjacher Scheibe, den Herausgeber des „Critischen Musikus“, schildert, in tendenziöser Weise auf die neue, nur das Leichte, Gefällige anstrebende Richtung hin, die sich in der Musik vorzudrängen und seinem strengen Kunststil entgegen zu treten begann. Das Überhandnehmen derselben zwar vermochte sein hohes Ansehen nicht zu schädigen. Er war und blieb eine Berühmtheit der Stadt, die für fremde Fachgenossen und Schüler, wie für vornehme Musikfreunde die alte Anziehungskraft bewahrte. Auch als oberste Autorität im Orgelbau behauptete er seine Geltung. Bezeugte er sich ja auch durch seine technischen Kenntnisse im Instrumentenbau als ein so echter Abkömmling seines Geschlechtes, daß er zu Köthen ein neues, zwischen Violoncello und Bratsche in der Mitte stehendes Streichinstrument: die Viola pomposa, und später in Leipzig ein aus Cembalo und Laute sinnvoll kombiniertes Tasteninstrument erfand. Indessen hörte er doch mehr und mehr

---

auf, der Mittelpunkt der Musik in Leipzig zu sein. Der neuen, im Jahre 1743 begründeten Konzertsellschaft, die den noch heute blühenden Gewandhauskonzerten das Leben gab, blieb er dauernd fern, und einen von ihm geleiteten Musikverein gab er nun auf. Er ließ den herankommenden, ihm fremden Musikgeist unbekümmert sein Wesen treiben — seine Kunst hatte in der Kirche, nicht im Konzertsaal ihre eigenste Heimat. Emsig mehrte er fort und fort die Zahl seiner Kantaten. Auch geistliche Arien, darunter die schönen „Dir, dir, Jehova, will ich singen“ und Paul Gerhards „Gib dich zufrieden“, schrieb er, wohl zunächst für den häuslichen Gebrauch. Eine von ihm angelegte Choral Sammlung von gegen 240 Melodien ging leider verloren. Nur Teile derselben wurden durch seine Schüler und durch Schemellis Choralbuch gerettet. Nach seinem Tode gab sein Sohn Philipp Emanuel 100 Choräle von ihm heraus, die er später auf 370 vermehrte. Sie sind größtenteils den Kirchenkantaten entnommen und lassen in der Mannigfaltigkeit und Eigenartigkeit ihrer Harmonisierung den harmonischen Reichtum erkennen, den sich Bach durch die tief sinnige Benutzung der alten Kirchentonarten neben dem modernen Dur- und Mollsystem gewann.

Obgleich als ein gelehrter Komponist bekannt, ließ er sich, wie der Nekrolog berichtet, „nicht in tiefe theoretische Betrachtungen der Musik ein“. Natur und Neigung wiesen ihn zur Praxis hin. Nichtsdestoweniger besitzen wir von ihm eine Generalbasslehre, die, dem Jahre 1738 entstammend, abgeschrieben auf uns kam. Sie ist natürlich zum eigenen Gebrauch beim Unterricht entworfen und in ihrer mustergültigen methodischen Fassung ein beredtes Zeugnis der Lehrgabe, die den vielseitigen Künstler zierte. Hell leuchtet auch hier der sittliche Ernst, der jede Art seiner künstlerischen Tätigkeit kennzeichnet, hindurch, wenn er sagt: „Des Generalbasses Finis und Endursache soll anders nicht, als nur zu Gottes Ehre und Recreation



---

des Gemüths seyn. Wo dieses nicht in Acht genommen wird, da ist's keine eigentliche Music, sondern ein Teufelisches Geplärr und Geleier."

Was er hiermit als die eigentliche Aufgabe seiner Kunst bezeichnet: dem Höchsten zu dienen und das Gemüt zu erheben, das strebt er auch in seinen Messen an. Es mag Wunder nehmen, daß ihn, die durchaus protestantische Natur, nach Betätigung in einer dem katholischen Kultus spezifisch angehörenden Musikkform verlangte. Doch war ihm die Veranlassung dazu einerseits in seiner Eigenschaft als sächsischer Hofkomponist, andererseits durch die Eigentümlichkeit des Leipziger Gottesdienstes gegeben, dem mehr als anderwärts noch immer katholische Elemente verblieben waren. Nicht vollständige lateinische Messen zwar, aber doch einzelne Messenteile, ein Kyrie, Gloria, Credo oder Sanctus, wie lateinische Hymnen und Motetten, hatten in der kirchlichen Sonn- und Festtagsfeier daselbst ihren bestimmten Platz. Somit genügte Bach, der Lottische, Palestrinasche und andere Messen eigenhändig abschrieb, um sie zu diesem Behuf zur Aufführung zu bringen, durch Komposition derartiger Kirchenstücke einfach den Verpflichtungen seines königlichen und städtischen Doppelamtes. Unter den vier kurzen, nur aus Kyrie und Gloria bestehenden Messen, deren Entstehungszeit gegen Ende der dreißiger Jahre fällt, ragt die in F als bedeutendste hervor. Auch sie hat, gleich den übrigen, in ihrem zweiten Satz Bestandteile älterer Werke aufgenommen. Während sich der Autor aber bei jenen die Arbeit ziemlich leicht machte und sich mehr äußerlich mit seiner Aufgabe abfand, gestaltet er hier ein harmonisches Ganze und schöpft zumal das Kyrie aus tiefsten Tiefen. Das Höchste jedoch, was er zu geben imstande war, legte er in seiner hohen, seiner H-moll-Messe nieder. Sie ist die einzige vollständige, die er überhaupt schrieb und an der er von 1733 bis 1738 beschäftigt war. Als Ganzes

vernommen hat sein eignes Ohr nie. Die ersten beiden Teile wurden bereits im Juli 1733 König August III. gewidmet und in Dresden persönlich überreicht. Der ersten Anlage entsprechend, aber wuchs auch das später Hinzukommende zu so kolossalen Verhältnissen an, daß sich die fertige Messe für den Gebrauch beim katholischen Gottesdienst als ungeeignet und auch für den protestantischen nur stückweise verwertbar erwies. Ward, zu so unzähligen Malen dieser Text auch schon in Musik gesetzt wurde, er wohl je in riesigerem Maßstabe ausgeführt? Jeden einzelnen der fünf Hauptabschnitte, das Agnus Dei ausgenommen, umrahmen breite, oft zweiteilige Chöre. Sologesänge, Arien und Duette mit ihren Instrumentalvor- und Zwischenspielen, im zweiten und dritten Teil noch mehrere ausgedehnte Chorsätze, drängen sich dazwischen. Aus nicht weniger als 24 Musikstücken, von denen 15 vier-, fünf-, sechs- und doppelt vierstimmigem Chor übertragen wurden, setzt sich das Ganze zusammen. In dieser seiner komplizierten Gestalt stellt es an Ausführende und Hörende allerhöchste Anforderungen. Daher gilt seine Vorführung, einzelne große Chöre, wie den Leipziger Riedelverein oder die Berliner Singakademie ausgenommen, die es zum festen Bestand ihres Repertoires zählen, allerwärts für ein musikalisches Ereignis. Choräle, arioise Chöre, der dramatische Zug und anderes, was die Matthäuspassion dem Verständnis der Menge näher rückt, ist hier, der Natur des Meßtextes gemäß, ausgeschlossen. Was die H-moll-Messe bietet, sind schwerste musikalische Genüsse, denen nur ein feinsüßligst empfänglicher Sinn und ernsteste Hingebung beikommen, obwohl auch hier das Wort Moriz Hauptmanns gilt, daß „das Höchste in der Kunst überall nicht für den Künstler und Kunstkenner ausschließlich da ist, sondern für den Menschen“. Reicht auch, um alles zu ergründen, was der große Meister an kunstvoller Arbeit und tiefsinniger Symbolik hineingeheimnist in sein erhabenstes

Vermächtnis, ein Menschenleben vielleicht nicht aus, so lohnt ein Blick in diese Schönheitsfülle den andächtigen Hörer schon überreich. Mag das polyphone Wesen der großen Chöre seinem Verständnis Schwierigkeiten bereiten, mögen die von selbständig einhergehenden Soloinstrumenten umspielten Sologefänge — wie wir sie bereits aus Bachs Kantaten kennen — ihn zunächst fremdartig berühren, so werden doch andere Sätze schneller den Weg zu seinem Herzen finden. In den Höhepunkten der Messe beispielsweise, dem Incarnatus, Crucifixus und Resurrexit, die im kurzen, erschütternden Bilde das Erlösungswerk des Herrn vorführen, wird auch der Verständnisloseste nicht kühl vorübergehen und er wird etwas von der Weihe der Kunst verspüren, die Ideal und Wirklichkeit zu versöhnen und Himmlisches den Irdischen zu verkünden be-rufen ist. Was jede Messe sein soll: „eine ideale Durchlebung der Hauptmomente in der Entwicklung der Christenheit und zugleich des einzelnen Christen bis zur realen Feier des heiligen Abendmahls“, das ist in höchster Weise Bachs hohe Messe und zwar im protestantischen Sinne, wie es Beethovens Missa solemnis im katholischen ist. Wir haben auf diesem Gebiet keine höheren Besitztümer als diese beiden. Ein „holdes Geschwister“ der H-moll-Messe, „etwas Weibliches gegenüber jenem kraftvoll Männlichen“ erkennt Philipp Wolfrums weiter Blick nur in Liszts „Christus“.

Hatte Bach, wie wir sahen, im Gegensatz zu seiner ersten Lebenshälfte, wo er sich vorwiegend mit Instrumental-komposition beschäftigte, in Leipzig den Schwerpunkt seiner Tätigkeit auf die vokale Kirchenmusik gelegt, so schuf er nebenher doch noch immer viel Instrumentales. Dem Klavierkonzert namentlich wandte er sein Interesse zu. Im übrigen vervollständigen die berühmte „chromatische Phantasie und Fuge“ — das merkwürdige Werk, in welchem, wie Hans von Bülow sagt, „die Romantik zum erstenmal das Gebiet

---

der Klavierliteratur überschritten hat", oder mit dem, nach Wolfrum, „der ‚alte‘ Bach als verwegenster der ‚Jungen‘ die Herrschaft Weimars über Leipzig vor einem halben Jahrhundert mitbegründen half" —, die genialen dreißig Variationen über eine Arie, der zweite Teil des „wohltemperierten Klaviers", das „musikalische Opfer", „die Kunst der Fuge", verschiedene große Orgelfugen und Orgelchoräle und anderes die an Zahl und Bedeutung fast unbegreiflich große Reihe seiner schöpferischen Gebilde. Als kirchlicher Vokalkomponist ward er gegen Ende seines Lebens allmählich schweigsamer und verstummte endlich ganz. Er durfte es, im Bewußtsein, das Seine getan zu haben, nach dem ungeheuren Maße seines Vermögens.

War der weitberühmte Thomaskantor seinen Zeitgenossen auch mehr als eminenter Orgelvirtuos denn als Komponist bekannt, allgemach drangen doch auch viele seiner Instrumental-, vornehmlich Klavier- und Orgelstücke in die Welt, wenn freilich auch nach Sitte damaliger Zeit mehr durch Abschriften als durch den Druck. Als op. 1 veröffentlichte er erst im Jahre 1731 sechs Partiten unter dem Titel „Erster Theil der Clavierübung", dem 1735 ein zweiter mit dem italienischen Konzert und einer neuen Partita, 1739 ein dritter mit Choralbearbeitungen für Orgel und Klavierduetten und 1742 ein vierter Teil mit den erwähnten 30 Variationen (den sogenannten Goldbergischen) folgte. Der erste und dritte Teil wurden vom Autor selbst verlegt, mutmaßlich auch eigenhändig von ihm gestochen. Von seinen großen Kirchenkompositionen gelangte keine einzige zu seinen Lebzeiten in die weite Öffentlichkeit. Die Mühlhaufener Ratswechsellantate von 1708 wurde zwar gedruckt, nicht aber in den Handel gegeben. Nur das Erscheinen dreier Werke außer den genannten: Sechs Choräle für zwei Manuale und Pedal (zwischen 1746 und 1750), die „kanonischen Veränderungen" über „Vom Himmel hoch, da komm' ich her", die er für die musikalische Sozietät in Leipzig

---

schrieb, und das „Musikalische Opfer“ (beide 1747) noch erlebte er. Inmitten der Vorbereitungen eines vierten ereilte ihn der Tod.

Still und stiller ward es im Leben des Meisters. Einen lauten Weltverkehr zwar hatte er nie gepflogen, wiewohl sein gastliches Haus Kunstgenossen und Schülern wie Männern der Wissenschaft, soweit seine Beschäftigung ihm dazu Muße ließ, offen stand. Die schon dem Jüngling eigene Wanderlust, die ihn um künstlerischer Zwecke willen bald dahin, bald dorthin trieb, aber war auch dem Manne lange noch treu geblieben; auch hatte seine Stellung als Kapellmeister und Hofkomponist der Höfe zu Köthen, Weissenfels und Dresden ohnehin öftere Reisen nach sich gezogen. Besondere Anziehungskraft bewährte für ihn von je die sächsische Residenz mit ihrer italienischen Oper und ihren trefflichen Künstlern, an deren Spitze der viel mit ihm verkehrende Hase und seine gefeierte Gattin Faustina stand und in deren Kreis auch Bachs Sohn Friedemann als Organist an der Sophienkirche (1733) eingetreten war. Er ließ sich zuweilen dort öffentlich als Orgelspieler hören. Bei dem herannahenden Alter jedoch gewann der Gang zu einem häuslichen zurückgezogenen Leben, zu einer steten, ununterbrochenen Beschäftigung mit seiner Kunst mehr und mehr Gewalt über ihn. Es drängte ihn sein Tagewerk abzuschließen, die Schätze, die er verschwenderisch ausgestreut, zu sammeln und zu ordnen. Nur mit Widerstreben gehorchte er dem Wunsche Friedrich des Großen, der ihn an seinem Hofe, wo Philipp Emanuel Bach seit 1740 als Kapellmeister und Akkompagnateur wirkte, zu sehen und zu hören verlangte. Endlich, im Mai 1747, entschloß er sich zu seiner letzten und ruhmgekröntesten Reise. Kaum erfuhr der König seine Ankunft in Potsdam, als er ihn alsbald zu sich entbieten ließ. Im Reisekleid mußte Bach vor ihm beim Hofkonzert erscheinen, auf seinen Silbermannschen Klavieren phantasieren und ein

---

vom König gegebenes Jugenthema durchführen. Tags darauf spielte er in der Heiligen-Geist-Kirche vor einer großen Zuhörerschaft auf der Orgel und am selben Abend nochmals im Schlosse, wo er auf Friedrichs Begehren und zu seiner höchsten Bewunderung eine sechsstimmige Fuge extemporierte. Nach Leipzig zurückgekehrt, arbeitete er das vom König am ersten Abend empfangene Thema in einer Reihe von Fugen, Kanons und in einem Trio neu aus und widmete das in Kupfer gestochene Werk unter dem Titel „Musikalisches Opfer“ dem großen Friedrich, von dem er sich mit Genugtuung in seiner Bedeutung als Künstler, wenn nicht völlig verstanden, so doch anerkannt fühlte.

Eine letzte große Aufgabe: „die Kunst der Fuge“, in der ihn darzulegen verlangte, was die höchstentwickelte Kunst in dieser von ihm zur Vollkommenheit gebrachten Form zu leisten fähig sei, noch erfüllte den nun alternden Meister. Es galt ihm, aus einem einzigen Thema, durch Anwendung aller Mittel des strengen Kontrapunktes, ein großes, vielfähiges und einheitliches Kunstwerk zu gestalten. Die mannigfaltigsten Formen, von den einfachsten bis zu den denkbar schwierigsten, wie sie selbst er bisher noch nicht ausgeführt hatte, sollten darin zur Behandlung kommen. So schrieb er über ein Thema in D-moll fünfzehn Fugen und vier Kanons, die im Grunde wie eine einzige Riesenfuge in so viel Abschnitten erscheinen: ein Werk von unvergleichlicher Kunstvollendung, dessen einsamer Größe jedoch, wohl eben seiner komplizierten Fassung zufolge, das deutsche Volk nie nahe getreten ist. Nicht in der vom Komponisten beabsichtigten Gestalt auch kam es 1752 auf die Nachwelt. Als er noch vor Vollendung des Stiches abgerufen ward, mischten die des väterlichen Planes offenbar nicht kundigen Söhne manches nicht dazu Gehörige mit hinein. Als solch' fremdes Glied verrät sich unter anderem eine Klavierfuge, die in den allergrößten Verhält-

nissen angelegt ist und von deren drei Themen das letzte Bachs eigenen Namen darstellt. Wo sie alle drei zusammentreten sollen, nach dem 239. Takte brach seine Hand ab, um für immer still zu stehen. Dem Ruhme des Werks hat die Teilnahme, die es fand, nie entsprechen wollen. Nur dreißig Exemplare wurden innerhalb vier Jahren von Bachs letztem Vermächtnis abgesetzt. Der Erlös deckte nicht die Kosten. Da verkaufte Philipp Emanuel die Platten um den Metallwert.

Keine Spur von ermattender Schöpferkraft redet aus Bachs letzten Werken. Es war ein gesunder, kräftig gebauter Körper — sein Bild mit den festen, energischen Zügen, der mächtigen Stirn bezeugt es —, der die große Seele barg. Eine angeborene, durch unablässiges Arbeiten beförderte Augenschwäche nur steigerte sich während seiner letzten Lebensjahre zu einem lästigen Leiden. Die Operation, der er sich bei Taylor, einem berühmten englischen Augenarzt, der gerade in Leipzig verweilte, im März 1750 unterwarf \*), mißglückte ein erstes und zweites Mal und erschütterte gleichzeitig seine Gesundheit in bedenklicher Weise. Er erblindete. Am 18. Juli ward es plötzlich wieder hell um ihn. Er konnte wieder sehen und das Licht vertragen. Aber es war nur ein Vorbote des ewigen Lichtes, der ihn grüßte. Wenige Stunden darauf traf ihn ein Schlaganfall, dem ein hitziges Fieber folgte. Im Gefühl des heran nahenden Todes diktierte er seinem Schwiegersohn und Schüler Altnikol den Choral: „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ in die Feder; ließ die Überschrift desselben dann aber bezeichnend in die Worte: „Vor deinen Thron tret' ich hiermit“ umändern. Treu im Glauben und Beruf, ein sittlich und geistig großer Mensch, schloß er am Abend des 28. Juli 1750 — es war gegen halb neun Uhr — auf immer die kranken Augen.

\*) Sie soll, laut Wustmann, „Quellen zur Geschichte Leipzigs“ I, der auch den Namen des Arztes nennt, um den 28. März herum ausgeführt worden sein.

---

Auf dem Johannis Kirchhof senkte man ihn in der Morgenfrühe des 31. Juli in sein Grab, dahin ihm die ganze Schule unter vollem Glockengeläut das Geleite gegeben hatte. Nahe der südlichen Eingangstür der Johannis Kirche, die damals eine stille Gräberstadt umstand, fand er seine letzte Ruhestätte. Inzwischen mußten die grünen Hügel längst dem lärmenden Getriebe der Lebenden weichen. Auch Bachs Grab verschwand. Als man 1894 beim Neubau der Kirche nach ihm forschte, fand man am 22. Oktober in der Nähe der genannten Stelle die Gebeine „eines alten Mannes“, in denen man, nach bestimmten Anzeichen schließend, diejenigen Bachs gefunden zu haben glaubt. Sie wurden am Altarplatz der Kirche, neben denen Gellerts beigesetzt.

Das Erbteil der mit drei unverheirateten Töchtern zurückbleibenden Witwe war bittere Armut. Sie, die treue, kunstverständige Gefährtin ihres großen Gatten, die 1760 zur Ruhe ging, ließ das musikreiche Leipzig als Mosesfrau sterben und verderben. Für die jetzt überlebende Tochter veranstaltete Friedrich Rochlitz im Mai 1800 durch die Leipziger Allgemeine Musikzeitung eine Sammlung, der Beethoven rege Teilnahme schenkte, und erleichterte ihr dadurch die neun letzten Jahre ihres Lebens.

Von seinen Söhnen, deren mehrere er in ihrer ersten Kindheit verlor, hatte Bach den drittgeborenen Maria Barbaras, Bernhard, der eine Zeitlang in Mühlhausen und Sangerhausen Organistendiensten oblag, aber mit 24 Jahren an den Folgen seines leichtsinnigen Lebenswandels zugrunde ging, 1739 begraben. Unter den fünf, die er aus erster und zweiter Ehe zurückließ, ging Gottfried Heinrich, der, „ein großes, aber nicht entwickeltes Genie“, in den Gerichtsverhandlungen über Bachs Nachlaß als „blöde“ bezeichnet wird, ihm am ehesten (1763) in die Ewigkeit nach. Wilhelm Friedemann, der älteste und genialste (geb. 1710), des Vaters Liebling, starb, in einem



abenteuerlichen Leben verkommend, in den dürftigsten Verhältnissen 1784 in Berlin. Philipp Emanuel (geb. 1714) fand vier Jahre später in Hamburg, wo er als Kirchenmusikdirektor eine glückliche und geachtete Stellung bekleidete, sein Ende. Johann Christoph Friedrich (geb. 1732) ging als Kapellmeister des Grafen von Schaumburg 1795 in Bückeburg aus der Welt. Johann Christian, der jüngste (geb. 1735), der zuerst als Domorganist in Mailand, später als königlicher Kapellmeister in London wirkte und gefeiert ward, wo er sich dem kleinen Wolfgang Mozart liebevoll zuneigte, starb 1782 an letzterem Orte. Mit Friedrichs Sohn, Wilhelm Friedrich Ernst, des großen Sebastian letztem Enkel, der 1845 in Berlin verstarb, wo er als Kapellmeister und Musiklehrer der königlichen Familie gelebt hatte, erlosch die musikalische Begabung seines Geschlechtes.

Eine seltsame Fügung berief gerade Bachs Söhne dazu, den Übergang aus seiner streng abgeschlossenen, reinen Kunstsphäre zu einer freieren Kunst zu vollziehen.

Wenn in der Tat schon Bachs Zeitgenossen die Fühlung mit seiner hohen, ganz von der Gottesidee getragenen Kunst mehr und mehr verloren, ja sie zum Teil nie recht besessen hatten, so folgte die nach ihm heraufsteigende Zeit noch entschiedener neuen Empfindungen und Idealen. Aus der Kirche drängte die Musik nun hinaus in die Welt, in das Leben, aus der strengen Gebundenheit der Form zur Freiheit thematischer Gestaltung hin. Bühnen- und Instrumentalmusik sollten nun ihre Blütezeit feiern. Was Wunder, daß man über den neuen Bestrebungen bald des ernststen Meisters mit dem himmelwärts gewandten Blick vergaß? Am Ende fand ein neu herankommendes Geschlecht doch den Weg zu dem zurück, der als Abschließer und Vollender einer echt nationalen Kunstrichtung und Epoche monumentale Bedeutung hat.

Zum hundertsten Male jährte sich sein Sterbetag, da er-

scholl ein Weckruf durch die deutschen Lande, der, von Moritz Hauptmann, Otto Jahn, Robert Schumann, C. F. Becker und Breitkopf & Härtel ausgehend, die Wiederbelebung und Verbreitung seiner Werke bezweckte. Dem Vorauszug der Londoner Händel-Gesellschaft folgend, bildete sich im Dezember 1850 die Bach-Gesellschaft mit Hauptmann als Vorsitzenden des Direktoriums. Man fühlte die Verpflichtung, Bachs große Hinterlassenschaft ans Licht zu fördern. Als Redakteur wurde 1853, auf Veranlassung Jahns, Wilhelm Rust gewonnen, ein Bachforscher und -kenner ersten Ranges, der eine Bachwissenschaft eigentlich erst begründet hat. Mit idealer Hingebung redigierte er in vorbildlicher Weise innerhalb 29 Jahren (bis 1882) nahezu die Hälfte der gesamten Jahrgänge. Jedem derselben schickte er ein Vorwort voran, in dem eine imponierende Summe von kritischem Scharfsinn und gewissenhafter Gründlichkeit niedergelegt ist, so daß ihm kein Geringerer als Brahms am 19. August 1876 schrieb: „Wie würde ich mir alle Kompositionsfünden verzeihen, könnte ich alle Jahre eine Vorrede schreiben wie Sie.“

Ihrer Natur nach war die Bachausgabe ein ideales Unternehmen, bei dem ein geschäftlicher Gewinn von vornherein nicht zu erwarten stand, so erfolgreich eifrige Bachfreunde wie Liszt und Gustav Frettag die Bestrebungen der Gesellschaft namentlich an den deutschen Höfen unterstützten. Als vom 31. Jahrgang an der Absatz nicht mehr die Kosten deckte, blieb die Fortführung des großen Werkes vornehmlich den Vertretern des Hauses Breitkopf & Härtel zu danken. Endlich, im Januar 1900, lag es in 46 Jahrgängen vollendet vor. Der langvergrabene Schatz war gehoben. Damit er lebendig werde, gingen Breitkopf & Härtel alsbald an eine neue „Gesamtausgabe für den praktischen Gebrauch“, und nach Auflösung der bisherigen Bach-Gesellschaft erstand am 27. Januar unter Vorsitz Hermann Kreischmars in Leipzig eine neue.

Sie erblickt ihr Ziel darin, „den Werken des großen deutschen Tonmeisters eine belebende Macht im deutschen Volke und in den ernstester deutscher Musik zugängigen Ländern zu schaffen“.

So zog Bachs hoher Geist denn wieder in Kirche, Haus und Konzertsaal ein. Schon als es 1885 seinen 200. Geburtstag zu feiern galt, ward derselbe nicht nur auf deutscher Erde, sondern auch in Paris, London, Florenz, Amerika, ja selbst in der Papstadt, am äußersten Ende des „dunklen Weltteils“, festlich begangen. Zur Vorfeier hatte Eisenach sich bereits im September 1884 durch Aufrichtung seines von Donndorf geschaffenen Bronzestandbildes der Schuld gegen seinen großen Sohn entledigt. Leipzig, das schon seit 1842 ein durch Mendelssohn gestiftetes bescheidenes Bachdenkmal besaß, gab seinem von Seffner modellierten Erzbild im Mai 1908 mit einem Bachfest die Weihe der Töne. Auch Köthen, wo der Meister seine sonnigsten Lebensjahre sah, blieb an Pietät hinter beiden Städten nicht zurück, es hat die Büste des Großen aufgestellt. Die Neue Bach-Gesellschaft erwarb im Dezember 1904 das Geburtshaus am Frauenplan in Eisenach und stattete es zu einem erinnerungsreichen Bach-Museum aus. Sie veranstaltet neben der Ausgabe vorzüglich redigierter, wertvoller Jahrbücher, sowie gelegentlicher „Fest- und Programmbücher“, Veröffentlichungen („Vereinsgaben“) von vollstümlichen, billigen Ausgaben Bachscher Werke in Originalgestalt oder Bearbeitungen \*) und ruft Bachfeste ins Leben, deren sechs in den Jahren 1901—12 in Berlin, Leipzig, Eisenach, Chemnitz, Duisburg, Breslau gefeiert wurden. Die Bachvereine mehrten sich; selbst Paris, Rom, London dürfen sich solcher rühmen. Eine Bachbewegung regster Art hat sich unserer Zeit bemächtigt.

---

\*) Vgl. das nachstehende Werkverzeichnis.

---

Wir wissen endlich, was wir ihm danken, der nahezu alles, was ihm seine Zeit an Formen und Empfindungsgehalt bot, in ewigen Kunstwerken zusammenfaßte und gleichzeitig die neue instrumentale Kunst heraufführen half, in der wir noch heute leben. Erkennen wir in ihm doch den Vorläufer Beethovens und Wagners.

„Will man“, sagt der Bayreuther Meister \*), „die wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich räthelhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach. Er ist die Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erlöschenheit des deutschen Volkes. Da steht diesen Kopf, in der wahnsinnigen französischen Allongeperücke versteckt, diesen Meister — als elenden Kantor und Organisten zwischen kleinen thüringischen Ortschaften, die man kaum dem Namen nach kennt, mit nahrungslosen Anstellungen sich hinschleppend, so unbeachtet bleibend, daß es eines ganzen Jahrhunderts wiederum bedurfte, um seine Werke der Vergessenheit zu entziehen; selbst in der Musik eine Kunstform vorfindend, welche äußerlich das ganze Abbild seiner Zeit war, trocken, steif, pedantisch, wie Perücke und Zopf in Noten dargestellt: und nun sehe man, welche Welt der unbegreiflich große Sebastian aus diesen Elementen aufbaute! Auf diese Schöpfung weise ich nur hin; denn es ist unmöglich ihren Reichtum, ihre Erhabenheit und alles in sich fassende Bedeutung durch irgend einen Vergleich zu bezeichnen.“

Ein romantischer Zug ruht in dem alten klassischen Meister, der uns Gegenwärtige wahlverwandt berührt und die Kluft überbrückt, die mehr denn anderthalb Jahrhundert zwischen ihn

---

\*) Ges. Schriften X. „Was ist deutsch?“

---

und uns gelegt. Dank ihm blickt das erhabene Antlitz, das, wie aus den Perückenlocken seines Standbildes, aus der unnahbaren Höhe seiner Kirchenwerke zu uns herniederschaut, uns persönlich vertrauter an, und neben der Bewunderung für die „unbegreifliche Erscheinung der Gottheit“, die wir mit Zelter in ihm erkennen, kommt auch die Liebe zu ihrem Recht, mit der wir dem Genius den begehrteren Lohn darbringen.

---

# Verzeichnis der Werke Seb. Bachs.

Von d. Verf. zusammengestellt \*).

## A. Vokalmusik.

### I. Passionen und Oratorien.

Johannes-Passion. B. G. 12. Bearb. v. Reimann, Breitkopf & Härtel, und Wolfrum (ungedruckt).

\*) Mit Benutzung von Spittas Bachbiographie und des Verzeichnisses der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Ausgabe der Bach-Gesellschaft, deren Jahrgänge die beigegebenen Ziffern nennen. Bei den Instrumentalwerken wurde die Gesamtausgabe derselben von Peters, die als erste ihrer Art herauskam, nach Dörffels thematischem Verzeichnis hier unter P. mit der betreffenden Nummer mit angeführt.

Weiter liegt bei Breitkopf & Härtel eine Gesamtausgabe der Bachschen Werke für den praktischen Gebrauch vor. Ebenfalls veröffentlichte die Neue Bach-Gesellschaft: 2 Hefte Kirchenkantaten (Schred und C. Raumann), 2 Solokantaten (Seiffert), 78 Lieder und Arien f. 1 Singst. m. Pfte. (Raumann), 75 Lieder u. Arien f. gem. Chor (F. Wüllner), Ausgew. Arien u. Duette m. 1 oblig. Instr. u. Kl. od. Org. 6 Abteil. (Mandyczewski) — Orgelbüchlein (4 hdb. arr. v. Richter), 6 Sonat. f. Viol. u. Kl. (Raumann), Violintonz. II, E, 2 Brandenburg. Konz. III u. I (Seiffert).

Von populären u. Sammelausgaben erschienen außer den bei den Instrumentalwerken angeführten Peters-Ausgaben:

Matthäus, Joh.-Passion, Weihnachts-Oratorium (Zadachohn), Trauermusik (Wolfrum), Hm.-Messe, 4 Messen, Motetten, 211 Kant. i. Kl.-Ausz. — 371 Choralgef., 69 Chormelod. (Weber), 75 geistl. Lieder f. gem. Chor, Bart. u. St. (Wüllner). — Arien f. Baß (Sisternans), Geistl. Lieder u. Arien m. Kl. (Raumann). — Klav.-Werke 12 Bde. (Reinecke; wohltemp. Kl. auch v. Franz u. Mugellini), Ausgew. bel. Vortragsst. (Röhler), Goldbergvariat. (Klindworth), Chaconne, Invent., Orgelst., 6 Tonst. Dm.-Toccata (Busoni), letzte auch v. Taubig, Orgelchoralvorsp. (Reger), Album f. Kl. — 6 Kl.-Konz. (Waldersee), 6 Brandenb.-Konz., Chac. 4 hdb., 10 Konz., Dm.-Konz. f. 2 Kl. 4 hdb., D.-Suite f. 2 Kl. 8 hdb. — 6 Sonat., 6 Cello-Suiten f. Viol. all., Duette f. Viol. u. Vla. (David), 6 Org.-Son. f. Viol. u. Kl. (Hermann), desgl. 3 Viol.-Konz. (Saran), 6 Viol.-Son. (R. Schumann), Chac., 6 Son. f. Pedal.-Kl. (David), 6 Fl.-Son. arr., Dm.-Konz. f. 2 Viol. m. Kl. — 3 Son. f. Vla. u. Kl. (Raumann), 6 Son. f. Cello all., 3 Son. f. Viol. u. Kl. (Mengel). — 6 Son. f. Fl. u. Kl. — Stl. Orgelwerke 9 Bde., Org.-Werke 2 Bde., 37 Choräle, 69 Choralmelod., 15 Choralvorsp. Breitkopf & Härtel.

Joh., Matth.-Passion, Weihn.-Orat., Magnif., Hm.-Messe, 4 Messen, 100 Kant., Phöbus u. Van i. Kl.-Ausz. — Choralgef. 2 Bde., 78 Mot. f. gem. Chor, Bart. u. St. — Arien f. Sopr., A., Ten. u. Baß 4 Bde. (Franz). — Stl. Kl.-Werke 23 Bde. (Wohltemp. Kl. v. Czerny, Kroll, Rutherford u. in Ausw. v. Taubig), Orgelwerke f. Kl. bearb., 2 Bde. (Liszt), Album. — 6 Brandenb. Konz. 2 Bde., 4 Orch.-Suit. (Reger), Org.-Komp. 2 Bde., Vel. II. Stücke, Matth.-Pass. 4 hdb., 4 Konz. f. 2 Kl. 4 hdb. — Chac., 6 Son.

# Matthäus-Passion. B. G. 4. Bearb. von Franz\*). Breitkopf & Härtel.

f. Viol. all. (u. m. Kl.-Begl.), Chac., 4 Invent., Konz. Am., E, Gm. (Schred), 6 Con. 2 Vde. (David u. Schred), 6 Flöt.-Con. arr., 6 Soloson. m. Kl., Suite, Con. u. Fuge f. Viol. u. Kl. — 6 Con. f. Cell. all. (Beder), 3 Con. f. Cell. u. Kl., Dm.-Konz., 3 Trios f. 2 Viol. u. Kl. — Org.-Werke 9 Vde., Choralges. 2 Vde., Leicht. Präl. u. Fugen, Album f. Org. 4 Vde. Leipzig, Peters.

Matth.-Pass., Hm.-Messe i. Kl.-Ausg. — Kl.-Werke 4 Vde. (Köhler u. Germer), Ausw. (Traum). Kl.-B. (Germer), Album. — 6 Con. f. Viol. all., 6 Con. f. Viol. u. Kl. 2 Vde. — Org.-Album. Braunschweig, Litolf.

Kl.-Werke 7 Vde. (Bischoff), Fugen d. wohltemp. Kl. partiturmäßig dargestellt. (Stade), desgl. Präl. desgl. (Bischoff); 50 Präl., Invent. u. Gav., Ausw. leicht. Kl.-Komp. (Kullat), Passac. f. Kl. arr. (Weiß), Ausert. Konzertst. (Bischoff), 6 Kl.-Konz. m. 2 Kl., dies. 4 hdb. (Riemann). — 6 Con. f. Viol. all., 6 Suiten f. Cell. all., 3 Con. f. Cell. u. Kl. (Hausmann). — Org.-Werke 3 Vde. (Homerer). Leipzig, Steingraber.

Wohltemp. Kl., Chrom. Phant., 24 Präl., Invent. u. Tanzst. (Köhler), Orgelwerke: 18 Choräle, Orgelbüchl., 6 Chor., 3 Konz., 12 Präl., 3 Con., 8 Kl. Präl. u. Fug., Fuge B A C H, Cm.-Fuge, Passacaglia, 4 Toccat., desgl. 3 Brandenburg. Konz. f. Kl. all. bearb. (Stradal). — Arie f. Viol. od. Cell. u. Kl. — Orgelalbum (Liszt). Leipzig, Schuberth.

Matthäuspass. (G. Schumann), Christ ist erstanden, Du Hirte Israel (Ochs), Viol.-Konz. Am., E, 6 Brandenburg. Konz. (Steinbach u. Schröder), Paines Kl. Part.-Ausg. — Komp. f. Kl.-Unterricht. 9 Hfte. (Hünze-Reinhold). Leipzig, Eulenburg.

Joh., Matth.-Passion, Weihn.-Orat., Hm.-Messe. — Ausgew. Kl.-Werke (Wohltemp. Kl., Invent., ital. Konz. chrom. Phant. usw.) v. Königen, Busoni, Bülow, Taubig. — Dm.-Konz. f. 2 Kl. 4 hdb. — 6 Con. f. Viol. all. (Köfe), 6 Con., Chac., 2 Konz. f. Viol. u. Kl., Dm.-Konz. f. 2 Viol. u. Kl. (Petri). — 6 Con. f. Cell. all., 6 Con. f. Cell. u. Kl., Hm.-Suite f. Fl. u. Kl. (Bülow). — Orgelalb., Fug. u. Präl., 15 2st. Invent. (Meger u. Straube). Wien, Universal-Edition.

Kant.: Sie werden aus Saba, Wer Dank opfert, Jesu, der du meine Seele, Halt im Gedächtnis, Es ist nichts Gefundes, bearb. v. Volkland, Herzogenberg, Wüllner. — Org.-Präl. f. Org. arr. (Scholz). — 4 Viol.-Konz. (David), 6 Orgelson. f. Viol. u. Kl. (Raumann), 12 Sarab. a. d. Suiten f. Kl. u. Cell. bearb. (Schaab). — 2 Con. f. 2 Viol., 2 Viol.-Konz. u. Sinfonia a. Oter-Orat. f. 2 Kl. (Waldersee). — Ausgew. Et. a. Violin-Soloson., 3 Org.-Suiten, 6 Cell.-Con. (Raff). — 3 Et. a. Hm.-Messe, 3 Et. a. Matth.-Pass. f. Org. (Schaab), Kunst d. Fuge f. Org. übertr., desgl. Präl. u. Fuge B A C H (Thomas), Orgelwerke 10 Hfte. (S. de Lange). Leipzig, Rieter-Viedermann.

Arien a. Matth.-Pass., Arien u. Duette a. Kant. u. Meß., 20 geistl. Lieder j. 1 Singst. m. Kl., versch. Kant. usw., Hm.-Suite sämtl. bearb. v. Franz. Leipzig, Leuckart.

6 weltl. Arien u. 1 Lied herausg. v. Rust. — Tocc. Dm. f. Kl. bearb. v. Taubig. Berlin, Schlesinger.

Präl. u. Fuge Gm. f. Kl. übertr. v. Liszt, 22 Arn. a. wohltemp. Kl. bearb. v. Taubig, desgl. Präl., Fuge u. Allegro Es. Magdeburg, Heinrichshofen. Wohltemp. Kl., 2- u. 3st. Invent. bearb. v. d'Albert. Stuttgart, Cotta. 6 Choralvorsp. f. Kl. übertr. v. Taubig. Berlin, Fürstner.

Arie m. 30 Veränd. f. 2 Kl. bearb. v. Rheinberger, 6 Con. f. Cell. all. (Schröder). Leipzig, Kistner.

6 Con. f. Cell. m. Kl.-Begl. v. Grädener. Bremen, Schwes & Haake. Orgelwerke, 8 Vde. (Widor u. Schweitzer). New York, Schirmer.

\*) Wo bei Franz' Bearbeitungen nicht ausdrückl. nur „im Kl.-Ausg.“, bemerkt ist, sind sie in Part., Org., u. Chorstimmen vorhanden.

---

Markus-Passion. 1731 aufgeſ., verloren, teilweise in Trauerode  
f. Königin Chriſt. Eberhard. übergegangen.

Lukas-Passion. Unecht. B. G. 45.

Eine fünfte Paſſion. Verloren.

Weihnachts-Dratorium. B. G. 5. Bearb. v. R. Franz. Leipzig,  
Leudart.

Oſter-Dratorium. B. G. 21.

Himmelfahrts-Dratorium (Lobet Gott in ſeinen Reichen). B. G. 2.

---

## II. Meſſen, Magnificat, Sanctus.

Hohe Meſſe H-moll. B. G. 6.

4 Meſſen: F-dur, A-dur, G-moll, G-dur. B. G. 8.

Magnificat D-dur. B. G. 11. Bearb. v. R. Franz, Leipzig, Leudart.  
Deſgl. v. Straube. Peters.

4 Sanctus: C-dur, D-dur, D-moll, G-dur. B. G. 11.

---

## III. Motetten.

Der Geiſt hilft unſrer Schwachheit auf. B. G. 39.

Fürchte dich nicht, ich bin bei dir. B. G. 39.

Ich laſſe dich nicht. B. G. 39\*).

Jeſu, meine Freude. B. G. 39.

Komm, Jeſu, komm. B. G. 39.

Lobet den Herrn, alle Heiden. B. G. 39.

Sei Lob und Preis mit Ehren. B. G. 39. Zweifelhaft.

Singet dem Herrn ein neues Lied. B. G. 39.

---

## IV. Kirchenkantaten.

Ach Gott, vom Himmel ſieh darein. B. G. 1.

Ach Gott, wie manches Herzeleid. I. B. G. 1.

Ach Gott, wie manches Herzeleid. II. B. G. 12.

Ach Herr, mich armen Sünder. B. G. 28.

Ach ich ſehe, jezt da ich zur Hochzeit gehe. B. G. 33.

Ach lieben Chriſten, ſeid getroſt. B. G. 24.

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig. B. G. 5. Bearb. v. R. Franz.  
Leipzig, Leudart.

---

\*) Iſt mit Ausnahme der Harmoniſierung des Schlußchorals nicht von  
Sebaſtian, ſondern von ſeinem Onkel Johann Chriſtoph Bach.



Allein zu dir, Herr Jesu Christ. B. G. 7.  
 Alles nur nach Gottes Willen. B. G. 18.  
 Alles was von Gott geboren. B. G. 18. Zweifelhaft.  
 Also hat Gott die Welt geliebt. B. G. 16. Daraus: „Mein gläub.  
 Herze“ bearb. v. R. Franz. Leipzig, Leuckart.  
 Am Abend aber desselbigen Sabbats. B. G. 10.  
 Ärgere dich, o Seele, nicht. B. G. 37.  
 Auf Christi Himmelfahrt allein. B. G. 26.  
 Aus der Tiefe ruf' ich, Herr, zu dir. B. G. 28.  
 Aus tiefer Not schrei ich zu dir. B. G. 7.  
 Barmherziges Herze der ewigen Liebe. B. G. 37.  
 Bereitet die Wege, bereitet die Bahn. B. G. 28.  
 Bisher habt ihr nichts gebeten. B. G. 20.  
 Bleib bei uns, denn es will Abend werden. B. G. 1. Bearb. v.  
 Franz u. v. Mottl. Breitkopf & Härtel.  
 Brich dem Hungrigen dein Brot. B. G. 7.  
 Bringet dem Herrn Ehre. B. G. 30.  
 Christen ähet diesen Tag. B. G. 16.  
 Christ lag in Todes Banden. B. G. 1.  
 Christum wir sollen loben schon. B. G. 26.  
 Christ, unser Herr, zum Jordan kam. B. G. 1.  
 Christus der ist mein Leben. B. G. 22.  
 Das ist je gewißlich wahr. B. G. 30.  
 Das neugeborne Kindelein. B. G. 26.  
 Dazu ist erschienen der Sohn Gottes. B. G. 7.  
 Dem Gerechten muß das Licht. B. G. 13.  
 Denn du wirfst meine Seele nicht. B. G. 2.  
 Der Friede sei mit dir. B. G. 32.  
 Der Herr denkt an uns. B. G. 13.  
 Der Herr ist mein getreuer Hirt. B. G. 24.  
 Der Himmel lacht, die Erde jubiliert. B. G. 7.  
 Die Elenden sollen essen. B. G. 18.  
 Die Himmel erzählen die Ehre Gottes. B. G. 18.  
 Du Friedefürst, Herr Jesu Christ. B. G. 24.  
 Du Hirte Israhel, höre. B. G. 23.  
 Du sollst Gott deinen Herrn lieben. B. G. 18.  
 Du wahrer Gott und Davidssohn. B. G. 5.  
 Ehre sei Gott in der Höhe. B. G. 41. Zweifelhaft.  
 Ein' feste Burg ist unser Gott. B. G. 18.  
 Ein Herz, das seinem Jesum. B. G. 28.

- Ein ungefärbt Gemüte. B. G. 5.  
Erforsche mich, Gott. B. G. 28.  
Erfreut euch, ihr Herzen. B. G. 16.  
Erfreute Zeit im neuen Bunde. B. G. 20.  
Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort. B. G. 26.  
Erhöhtes Fleisch und Blut. B. G. 35.  
Er ruft seinen Schafen mit Namen. B. G. 35.  
Erschallet, ihr Lieder. B. G. 35.  
Erwünschtes Freudenlicht. B. G. 37.  
Es erhob sich ein Streit. B. G. 2.  
Es ist das Heil uns kommen her. B. G. 1.  
Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist. B. G. 10. Bearb. v.  
R. Franz in Al.-Ausz. Leipzig, Leuckart.  
Es ist ein trozig und verzagt Ding. B. G. 35.  
Es ist euch gut, daß ich hingehe. B. G. 23.  
Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe. B. G. 5.  
Es reiset euch ein schrecklich Ende. B. G. 20.  
Es wartet alles auf dich. B. G. 37.  
Falsche Welt, dir trau' ich nicht. B. G. 12.  
Freue dich, erlöste Schar. B. G. 5. Bearb. v. R. Franz im Al.-  
Ausz. Leipzig, Leuckart.  
Gedenke, Herr, wie es uns geht. Zweifelhaft n. Spitta. B. G. 41.  
Geist und Seele sind verwirret. B. G. 7.  
Gelobet sei der Herr, mein Gott. B. G. 26.  
Gelobet seist du, Jesu Christ. B. G. 22.  
Gleich wie der Regen und Schnee. B. G. 2.  
Gott der Herr ist Sonn' und Schild. B. G. 18.  
Gott der Hoffnung erfülle euch. Unecht n. Spitta. B. G. 41.  
Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. (Actus tragicus.) B. G. 23.  
Bearb. v. R. Franz. Leipzig, Leuckart.  
Gott fährt auf mit Jauchzen. B. G. 10. Bearb. v. R. Franz im  
Al.-Ausz. Leipzig, Leuckart.  
Gott ist mein König. B. G. 18.  
Gott ist unsre Zuversicht. B. G. 13.  
Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende. B. G. 5.  
Gott, man lobet dich in der Stille. B. G. 24.  
Gott soll allein mein Herze haben. B. G. 33.  
Gott, wie dein Name. B. G. 35.  
Halt im Gedächtnis Jesum Christ. B. G. 16.  
Herr Christ, der ein'ge Gottessohn. B. G. 22.

- Herr, deine Augen sehen. B. G. 23.  
 Herr, gehe nicht in's Gericht. B. G. 23.  
 Herr Gott, Beherrscher aller Dinge. B. G. 41.  
 Herr Gott, dich loben alle wir. B. G. 26.  
 Herr Gott, dich loben wir. B. G. 2.  
 Herr Jesu Christ, du höchstes Gut. B. G. 24.  
 Herr Jesu Christ, wahr' Mensch. B. G. 26.  
 Herr, wie du willst, so schick's mit mir. B. G. 18.  
 Herz und Mund und Tat und Leben. B. G. 30.  
 Himmelkönig, sei willkommen. B. G. 37.  
 Höchsterwünschtes Freudenfest. B. G. 29.  
 Ich armer Mensch, ich Sündenknecht. B. G. 12.  
 Ich bin ein guter Hirt. B. G. 20.  
 Ich bin vergnügt mit meinem Glücke. B. G. 20.  
 Ich elender Mensch. B. G. 10.  
 Ich freue mich in dir. B. G. 28.  
 Ich geh' und suche mit Verlangen. B. G. 10.  
 Ich glaube, lieber Herr. B. G. 23.  
 Ich habe genug. B. G. 20.  
 Ich habe meine Zuversicht. B. G. 37.  
 Ich hab' in Gottes Herz und Sinn. B. G. 22.  
 Ich hatte viel Bekümmerniß. B. G. 5. Bearb. v. H. Franz im  
 Kl.-Ausz. Leipzig, Leudart.  
 Ich, ich sehe jetzt. B. G. 33. Zweifelhafte.  
 Ich lasse dich nicht. B. G. 32.  
 Ich liebe den Höchsten. B. G. 35.  
 Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ. B. G. 35.  
 Ich steh' mit einem Fuß im Grabe. B. G. 32.  
 Ich weiß, daß mein Erlöser lebt. B. G. 32.  
 Ich will den Kreuzstab gerne tragen. B. G. 12. Bearb. v. Wolfrum.  
 Ihr, die ihr euch von Christo nennt. B. G. 33.  
 Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe. B. G. 33.  
 Ihr Pforten zu Zion. B. G. 41.  
 Ihr werdet weinen und heulen. B. G. 23.  
 In allen meinen Taten. B. G. 22.  
 Jauchzet Gott in allen Landen. B. G. 12.  
 Jesu, der du meine Seele. B. G. 18.  
 Jesu, nun sei gepreiset. B. G. 10.  
 Jesus nahm zu sich die Zwölfe. B. G. 5.  
 Jesus schläft, was soll ich hoffen. B. G. 20.

- Komm, du süße Todesstunde. B. G. 33.  
 Leichtgesinnte Flattergeister. B. G. 37.  
 Liebster Gott, wann werd' ich sterben. B. G. 1.  
 Liebster Immanuel. B. G. 26.  
 Liebster Jesu, mein Verlangen. B. G. 7.  
 Lobe den Herren, den mächtigen König. B. G. 28.  
 Lobe den Herrn, meine Seele. I. B. G. 16.  
 Lobe den Herrn, meine Seele. II. B. G. 30.  
 Lobet Gott in seinen Reichen. B. G. 2. Bearb. v. H. Franz im  
 Kl.-Musz. Leipzig, Leuckart.  
 Lobt ihn mit Herz u. Munde. Zweifelhaft. B. G. 41.  
 Mache dich, mein Geist bereit. B. G. 24.  
 Man singet mit Freuden vom Sieg. B. G. 30.  
 Meinen Jesum laß ich nicht. B. G. 26.  
 Meine Seel' erhebt den Herrn. B. G. 1.  
 Meine Seele rühmt und preiset. B. G. 37.  
 Meine Seufzer, meine Tränen. B. G. 2.  
 Mein Gott, wie lang, ach lange. B. G. 32.  
 Mein liebster Jesus ist verloren. B. G. 32.  
 Mein süßer Trost. B. G. 32. Zweifelhaft.  
 Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin. B. G. 26.  
 Nach dir, Herr, verlanget mich. B. G. 30.  
 Nimm von uns, Herr, du treuer Gott. B. G. 23.  
 Nimm was dein ist und gehe hin. B. G. 30.  
 Nun danket alle Gott. I. B. G. 13.  
 Nun danket alle Gott. II. B. G. 41.  
 Nun ist das Heil und die Kraft. B. G. 10.  
 Nun komm, der Heiden Heiland. I. B. G. 16.  
 Nun komm, der Heiden Heiland. II. B. G. 16.  
 Nur jedem das Seine. B. G. 33.  
 O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe. B. G. 7. Bearb. v. H.  
 Franz im Kl.-Musz. Leipzig, Leuckart.  
 O Ewigkeit, du Donnerwort. I. B. G. 2.  
 O Ewigkeit, du Donnerwort. II. B. G. 12.  
 O heil'ges Geist- und Wasserbad. B. G. 33.  
 O Jesu Christ, mein's Lebens Licht. B. G. 24.  
 Preise, Jerusalem, den Herrn. B. G. 24.  
 Schauet doch und sehet. B. G. 10.  
 Schau, lieber Gott, wie meine Feind'. B. G. 32.  
 Schlage doch, gewünschte Stunde. B. G. 12.

- Schmücke dich, o liebe Seele. B. G. 35.  
 Schwingt freudig euch empor. B. G. 7.  
 Sehst, welch' eine Liebe. B. G. 16.  
 Sehst, wir gehen hinauf gen Jerusalem. B. G. 32.  
 Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut. B. G. 24.  
 Selig ist der Mann. B. G. 12.  
 Siehe, es hat überwunden. Zweifelhast. B. G. 41.  
 Siehe, ich will viel Fischer aussenden. B. G. 20.  
 Siehe zu, daß deine Gottesfurcht. B. G. 35.  
 Sie werden aus Saba alle kommen. B. G. 16. Bearb. v. R. Franz.  
 Leipzig, Leuckart.  
 Sie werden euch in den Bann tun. I. B. G. 10.  
 Sie werden euch in den Bann tun. II. B. G. 37.  
 Singet dem Herrn ein neues Lied. B. G. 37.  
 So du mit deinem Munde bekennest. B. G. 30.  
 Süßer Trost, mein Jesus kommt. B. G. 32.  
 Tritt auf die Glaubensbahn. B. G. 32.  
 Tue Rechnung! Donnerwort. B. G. 33.  
 Unser Mund sei voll Lachens. B. G. 23.  
 Uns ist ein Kind geboren. B. G. 30.  
 Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust. B. G. 33.  
 Wachet auf, ruft uns die Stimme. B. G. 28.  
 Wachet, betet, seid bereit. B. G. 16.  
 Wahrlich, ich sage euch. B. G. 20.  
 Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit. B. G. 2.  
 Warum betrübst du dich, mein Herz. B. G. 28.  
 Was frag' ich nach der Welt. B. G. 22.  
 Was Gott tut, das ist wohlgetan. I. B. G. 22.  
 Was Gott tut, das ist wohlgetan. II. B. G. 22.  
 Was Gott tut, das ist wohlgetan. III. B. G. 22.  
 Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit. B. G. 24.  
 Was soll ich aus dir machen, Ephraim. B. G. 20.  
 Was willst du dich betrüben. B. G. 23.  
 Weinen, Klagen. B. G. 2.  
 Wer da glaubet und getauft wird. B. G. 7. Bearb. v. R. Franz.  
 Leipzig, Leuckart.  
 Wer Dank opfert, der preiset mich. B. G. 2.  
 Wer mich liebet, der wird mein Wort halten. I. B. G. 12.  
 Wer mich liebet, der wird mein Wort halten. II. B. G. 18.  
 Wer nur den lieben Gott läßt walten. B. G. 22.

---

Wer sich selbst erhöht. B. G. 10. Bearb. v. R. Franz im Kl.-Ausg.  
Leipzig, Leuckart.  
Wer weiß, wie nahe mir mein Ende. B. G. 5. Bearb. v. R. Franz.  
Leipzig, Leuckart.  
Widerstehe doch der Sünde. B. G. 12.  
Wie schön leuchtet der Morgenstern. B. G. 1.  
Wir danken dir, Gott. B. G. 5.  
Wir müssen durch viel Trübsal. B. G. 30.  
Wo gehst du hin. B. G. 33.  
Wo Gott der Herr nicht bei uns hält. B. G. 35.  
Wohl dem, der sich auf seinen Gott. B. G. 28.  
Wo soll ich fliehen hin. B. G. 1.

---

## V. Geistliche Gelegenheitskantaten.

Klagt, Kinder, klagt es aller Welt. Trauermusik auf Leopold v.  
Röthen. Verloren, bestand laut Ruß aus Teilen der Mat-  
thäuspassion.  
Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl. Traueroede auf die Königin  
Christiane Eberhardine. B. G. 13. Bearb. v. Rob. Franz.  
Leipzig, Ristner.  
Mein Gott, nimm die gerechte Seele. Trauermusik. Verloren.  
Siehe, der Hüter Israels. Promotions-Kantate. Verloren.

---

## VI. Geistliche Lieder und Choräle.

Vollständiges Choralbuch mit Generalbaß an 240 Mel. Verloren.  
371 Choräle, davon 185 aus Eman. Bachs Sammlung und 75 aus  
Schemellis Gesangbuch. B. G. 39.  
Dir, dir, Jehova, will ich singen. B. G. 43.  
Gib dich zufrieden, zweimal komp. B. G. 43.  
Schaffs mit mir, Gott. B. G. 43.  
Vergiß mein nicht, mein allerliebster Gott. B. G. 39.  
Warum betrübst du dich. B. G. 43.  
Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen. B. G. 43.  
Was Gott tut, das ist wohlgetan. }  
Sei Lob und Ehr'. } B. G. 13.  
Nun danket alle Gott. }

---

## VII. Weltliche Kantaten.

- Abendmusik f. d. König u. d. Königin v. Sachsen. 1738. Verloren.  
Amore traditore. B. G. 11.  
Andrò dal colle al prato. Verloren.  
Angenehmes Wiederan. B. G. 34.  
Auf schmetternde Töne. B. G. 20 u. 34.  
Bläst Lärmen, ihr Feinde. B. G. 34.  
Die Freude reget sich. Parodie v. „Schwingt freudig“. B. G. 34.  
Durchlaucht'ger Leopold. B. G. 34.  
Entfernet euch, ihr heitern Sterne. Musik verl., Text B. G. 34.  
Großer Tag, verlangte Stunden. Musik verl., Text B. G. 34.  
Geschwinde, geschwinde. Der Streit zw. Phöbus u. Pan. B. G. 11.  
Bearb. v. Mottl. Breitkopf & Härtel.  
Höchst erwünschtes Freudenfest. B. G. 29.  
Ich bin in mir vergnügt. Von d. Vergnügbarkeit. B. G. 11.  
Laßt uns sorgen. 1733. B. G. 34.  
Mer han ne neue Oberfect. Bauernkantate. B. G. 29.  
Mit Gnaden bekron' der Himmel. B. G. 29.  
Non sa che sia dolore. B. G. 29. Bearb. v. Mottl. Breitkopf & Härtel.  
O angenehme Melodei. B. G. 29. Parodie der folg. Kantate.  
O holder Tag, erwünschte Zeit. B. G. 29.  
Preise dein Glück, gesegnetes Sachsen. 1734. B. G. 34.  
Schleicht, spielende Wellen. B. G. 20.  
Schweigt stille. Kaffee-Kantate. B. G. 29.  
Schwingt freudig euch empor. B. G. 34.  
Thomana saß annoch betrübt. Zweifelhafte; nur Text vorh. B. G. 34.  
Tönet, ihr Pauken. B. G. 34.  
Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten. B. G. 20.  
Vergnügte Pleißenstadt. 1728. Musik verl., Text B. G. 34.  
Was mir behagt. B. G. 29.  
Weichet nur, betrübte Schatten. B. G. 11.  
Willkommen, ihr herrschenden Götter. Musik verl., Text B. G. 34.  
Zerreiße, zerprenget. Der zufriedengestellte Aolus. B. G. 11.

## VIII. Weltliche Lieder.

Bist du bei mir. B. G. 39 u. 43.

So oft ich meine Tabakspfeife. B. G. 39 u. 43.

Willst du dein Herz mir schenken. Nach Ruft echt, nach Spitta nicht.

B. G. 39 u. 43. Herausg. v. Ruft. Berlin, Schlesinger.

Gedenke doch mein Geist. B. G. 39.

## B. Instrumentalmusik.

### I. Für Klavier allein.

Das wohltemperierte Klavier. Prälud. u. Fugen in allen Dur- und Molltonarten. 2 Bde. P. 1 u. 2. B. G. 14.

6 kleine Präludien.

12 pet. Préludes ou Exercices p. l. commençants.

3 Präludien u. Fughetten. D-moll, E-moll, A-moll.

Kleine 2ft. Fuge. C-moll.

2 Fugen. C-dur.

15 Inventionen.

15 Symphonien (auch Inventionen gen.). } P. 201. B. G. 3.

6 kleine Suiten (französische). P. 202. B. G. 13 u. 45.

6 große Suiten (englische). P. 203 u. 4. B. G. 13 u. 45.

6 Partiten. P. 205 u. 6. B. G. 3.

Italienisches Konzert. B. G. 3.

Chromatische Phantasie u. Fuge. B. G. 36. } P. 207.

Präludium u. Fuge. A-moll. B. G. 3.

Phantasie. C-moll. B. G. 36. }

Suite od. Partita H-moll (franz. Duvert.). B. G. 3.

Phantasie u. Fuge. A-moll. B. G. 36.

Capriccio s. l. lontananza del s. fratello. B. G. 36. } P. 208.

4 Duette. B. G. 3.

Aria con 30 Variazioni. P. 209. B. G. 3.

4 Toccaten m. Fugen. P. 210. Nr. 1 B. G. 36, 2 u. 3 B. G. 3.

E-moll, Fis-moll, C-moll, D-moll.

Toccata u. Fuge G-moll.

Präludium u. Fuge A-moll. } P. 211. B. G. 36.

Phantasie u. Fuge D-dur. }



2 Phantasien u. Fughetten. B- u. D-dur. B. G. 42.	} P. 212. B. G. 36.
Präludium u. Fuge BACH. (Apostroph.)	
Phantasie C-moll.	
5 Fugen: 2 D-moll, A-dur, E-moll, A-moll.	
Fragment d'une Suite. F-moll.	} P. 213. B. G. 42.
Unvollendete Fuge. C-moll.	
3 Sonaten A-moll, C-dur, D-moll.	
Präludium u. Fuge Es-dur. B. G. 45.	
2 Präludien u. Fughetten F- u. G-dur.	} P. 215. B. G. 36.
Präludium G-dur.	
Fuge H-moll.	} Nr. 3. B. G. 45.
3 Suiten A-moll, Es-dur, E-moll.	
2 Phantasien A-moll u. G-moll.	
Duvertüre F-dur.	
Toccata G-dur.	} P. 215. B. G. 36.
Aria variata.	
Capriccio E-dur.	} P. 216. B. G. 36.
Fantasia con imitazione H-moll.	
Sonate D-dur.	
2 Fugen A-dur.	
3 Menuette.	} P. 217. B. G. 42*).
16 Konzerte nach Vivaldis Violin-Konzerten.	
Die Kunst der Fuge. Fugen und Kanons.	
Das musikal. Opfer. Fugen, Kanons u. Trio.	
3 Klavierstücke in Suitenform. A-dur.	} P. 218. B. G. 25.
Menuett G-moll.	
20 leichte Klavierstücke nebst einem Liede. B. G. 43.	
Fugato E-moll.	
Sarabanda con Partita. C-dur. B. G. 42.	} P. 1959**).
Passacaille. D-moll. B. G. 42.	
2 Ciaccone. A- u. G-dur.	
Suite B-dur. B. G. 42.	
Prälud., Scherzo, Andante, Presto. B. G. 42.	} P. 1959.
Präludium Es-dur.	
4 Fugen. G-dur, E-moll, B-dur, B-dur.	
Phantasie A-moll.	
Phantasie und Fuge D-moll.	} B. G. 42..

\*) Nur 6 Konzerte, sowie 1 Konz. für 4 Viol., v. Bach f. 4 St. bearb., sind von Vivaldi.

\*\*) Als Supplement von Bachs Klavierwerken erschienen, enthält nicht sicher beglaubigte Kompositionen.

Präludium und Juge A-moll.	}	P. 1959.
Phantasie G-moll.		B. G. 42.
Concerto e Fuga C-moll.	}	B. G. 42.
2 Jugen A-moll.		
Fantasia C-moll.		
Toccata quasi Fantasia A-dur.		
Partie A-dur.		
Gigue F-moll.		
Allemande u. Courante A-dur.		
Allemande A-moll.	}	B. G. 45.
Suite C-moll.		
Sonate A-moll.		

## II. Für ein oder mehrere Klaviere mit Begleitung anderer Instrumente.

Konzert F-dur f. Klavier u. 2 konzert. Flöten.	P. 248. B. G. 17.
Konzert G-moll f. Klavier.	P. 249. B. G. 17.
Konzert F-moll f. Klavier.	P. 250. B. G. 17.
Konzert D-dur f. Klavier.	P. 251. B. G. 17.
Konzert A-dur f. Klavier.	P. 252. B. G. 17.
Konzert E-dur f. Klavier.	P. 253. B. G. 17.
Konzert D-moll f. Klavier.	P. 254. B. G. 17.
Konzert A-moll f. Kl., Flöte u. Violine.	P. 255. B. G. 17.
Konzert C-dur f. 2 Klaviere.	P. 256. B. G. 21.
Konzert C-moll f. 2 Klaviere.	P. 257. B. G. 21.
Konzert D-moll f. 3 Klaviere.	P. 258. B. G. 31.
Konzert C-dur f. 3 Klaviere.	P. 259. B. G. 31.
Konzert A-moll f. 4 Klaviere.	P. 260. B. G. 43.

## III. Für Violine und für Flöte.

Konzert A-moll f. Viol.	P. 229. B. G. 21. Bearb. f. Orch. v. Reger.
Konzert E-dur f. Viol.	P. 230. B. G. 21. Bearb. v. Wolfrum u. Reger.
Konzert D-moll f. 2. Viol.	P. 231. B. G. 21.
Konzert D-dur f. Viol.	B. G. 21.
6 Sonaten f. Viol. allein.	P. 228. B. G. 27.
G-moll, H-moll, A-moll, D-moll, C-dur, E-dur.	

- 6 Sonaten f. Viol. u. Klavier. P. 232 u. 233. B. G. 9.  
 H-moll, A-dur, E-dur, C-moll, F-moll, G-dur.  
 6 Sonaten f. Fl. od. Viol. u. Klavier. P. 234 u. 235. 1—3 B. G. 9.  
 4—6 B. G. 43.  
 H-moll, Es-dur, A-dur, (A-moll), C-dur, E-moll, E-dur.  
 Suite f. Viol. u. Klavier. A-dur. P. 236. B. G. 9.  
 Sonate f. Viol. u. Klavier. E-moll. P. 236. B. G. 43.  
 Fuge f. Viol. u. Klavier. G-moll. P. 236. B. G. 43.  
 4 Inventionen f. Viol. u. Klav. B. G. 45.  
 Sonate f. 2 Viol. u. Klav. C-dur. P. 237. B. G. 9.  
 Sonate f. Fl., Viol. u. Klavier. G-dur. P. 237. B. G. 9.  
 Sonate f. Fl., Viol. u. Klav. (Musik. Opfer.) P. 237. B. G. 31.

#### IV. Für Violoncello.

- 6 Sonaten od. Suiten f. Vello. allein. P. 238. B. G. 27.  
 G-dur, D-moll, C-dur, Es-dur, C-moll, D-dur.  
 3 Sonaten f. Al. u. Viola da Gamba od. Vell. P. 239. B. G. 9.  
 G-dur, D-dur, G-moll.

#### V. Für Orgel.

- 6 Sonaten. Es-dur, C-moll, D-moll, E-moll, C-dur, G-dur. P. 240.  
 B. G. 15.  
 Passacaglia. C-moll. P. 240. B. G. 15.  
 10 Präludien u. Fugen. P. 241. B. G. 15. Teilweise f. Al. bearb.  
 v. List. C-dur, G-dur, A-dur, G-moll, F-moll, C-moll,  
 C-dur, A-moll, E-moll, H-moll.  
 Präludium u. Fuge p. Org. pleno. Es-dur. P. 242. B. G. 3.  
 3 Toccaten u. Fugen F-dur, D-moll, C-dur. P. 242. B. G. 15.  
 5 Präl. u. Fug. D-moll, G-moll, C-dur, A-moll, E-moll. P. 242.  
 B. G. 15.  
 Phantasie u. Fuge. P. 242. B. G. 15.  
 4 Präl. u. Fug. C. G. D. C-moll. P. 243. Teilweise B. G. 15.  
 Toccata. D-moll. P. 243. B. G. 15.  
 4 Fugen. C-moll, G-moll, H-moll, Es. } P. 243.  
 Canzone D-moll. } B. G. 15.

2 Phantasien G-dur, C-moll.	} P. 243. B. G. 15.
Präludium A-moll.	
Trio D-moll.	
56 kürzere Choralvorspiele.	} B. G. 25 u. 40.
Choralvariationen, Partiten üb. versch. Choräle.	
Ranon. Veränderungen üb. „Vom Himmel hoch“.	
7 Choralvorspiele.	
63 größere und kunstreichere Choralvorspiele.	} P. 244.
darauß B. G. 3, die übrigen B. G. 25 u. 40.	
4 Konzerte. G. A-moll. 2 C. v. Vivaldi.	} B. G. 40.
8 kleine Präludien u. Fugen.	
3 Präludien. C-moll, C-dur, G-dur.	
2 Fugen. C-dur, G-moll Nr. 1. B. G. 36.	
Phantasie C-dur. B. G. 38.	} P. 247. B. G. 38.
Fantasia e Fuga A-moll.	
Fuga G-dur.	
Kleines harmen. Labyrinth C-dur. B. G. 38.	
Fuga G-dur.	
Fuga D-dur. B. G. 38.	
Concerto G-dur.	
Trio C-moll. B. G. 38.	
Aria F-dur. B. G. 38.	
11 Choralvorspiele.	

## VI. Für Orchester.

- 6 Konzerte (Brandenburgische). F. F. G. G. D. B. P. 261—66.  
B. G. 19.
- 4 Suiten od. Duvert. C. H-moll. D. D. Nr. 1—3. P. 267—269.  
B. G. 31. Nr. 2 bearb. v. R. Franz. Leipzig, Leuckart.
- Duvertüre G-moll. B. G. 45.



# BREITKOPF & HÄRTELS MUSIKBÜCHER

---

In dieser Sammlung werden wertvolle Werke über die musikalische Kultur alter und neuer Zeit — in biographischer, historischer, theoretischer und pädagogischer Hinsicht — zusammengefaßt.

---

## **Emanuel d'Astorga** von Hans Volkmann.

- I. Band: DAS LEBEN DES TONDICHTERS. IV, 216 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden in Leinwand M. 5.—, in echtem Leder M. 6.—.

Auf Grund zahlreicher bisher unbekannt gebliebener Urkunden gibt der Verfasser eine neue Darstellung vom Leben des Meisters Astorga, der einer vornehmen spanischen Familie entstammte. Von der Geburt Emanuels in Sizilien bis zu seinem Verschwinden in Spanien zieht sein Leben in interessanten Einzelbildern an uns vorüber. Schilderungen der Musikübung in den Städten, wo sich Astorga aufhielt, sind eingefügt, darunter ist besonders die des Musiklebens in Palermo um 1700 bemerkenswert.

---

## **Johann Sebastian Bach** von Philipp Wolfrum.

- I. Band: BACHS LEBEN, DIE INSTRUMENTALWERKE. 2. Aufl. Mit 15 Vollbildern und 10 Faksimiles. VIII, 184 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, in biegsamem Leinenband M. 4.—, in echtem Leder M. 5.—.
- II. Band: J. S. BACH ALS VOKALER TONDICHTER. Mit 1 Vollbild, 10 Notenbeilagen und 10 Faksimiles. IV, 217 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, in biegsamem Leinenband M. 4.—, in echtem Leder M. 5.—.

Wie alle Arbeiten des bekannten Heidelberger Gelehrten ist das Buch von scharf geprägter Eigenart und nimmt energische, selbständige Stellung zu der jetzt so viel behandelten Bachfrage. Speziell die bahnbrechenden Untersuchungen André Pirros werden beleuchtet und mannigfach ergänzt.

**Jugendbriefe Robert Schumanns** herausgegeben von  
Clara Schumann. 4. durchgesehene Auflage. IV, 315 S. 8°.  
Geh. M. 6.—, geb. in Halbpergament M. 7.—, in Leder M. 8.—.

Der ganze Jugendmut Schumanns, sein ungebundenes, so erziehendes, von echtem Humor verklärtes Wesen tritt uns in dieser Briefsammlung entgegen. Das Köstlichste in ihr sind die Auszüge aus Briefen an Clara Schumann — die Geschichte der Liebe des Künstlers zu seiner weltberühmten Gattin.

---

**Die Symphonie nach Beethoven** von Felix Weingartner.

3., vollständig umgearbeitete Auflage. IV, 113 Seiten. 8°.  
Geheftet M. 2.—, gebunden M. 3.—.

Die Gelegenheit, eine dritte Auflage der vorliegenden Abhandlung zu veranstalten, hat der Verfasser mit besonderer Freude ergriffen, sehnte er sich doch schon lange danach, seine Äußerungen über Brahms einer gründlichen Revision zu unterziehen. Der Stoff ist im übrigen übersichtlicher geordnet, vieles weggelassen, noch mehr hinzugefügt worden, so daß eine vollständige Umgestaltung, wenigstens was die äußere Form betrifft, dabei herausgekommen ist.

---

**Franz Liszts gesammelte Schriften, Volksausgabe,**

4 Bände in 2 Doppelbänden. Beide Doppelbände geheftet M. 6.—, in biegsamem Leinenband M. 8.—, in echtem Leder M. 10.—.

I. Band: CHOPIN. Liszts berühmtes Werk über den großen Klavierpoeten in der umgeänderten 3. Ausgabe, übersetzt von La Mara. VIII, 176 Seiten. 8°.

II. Band: WAGNER. Zusammenstellung aller Schriften Liszts über Wagner nach der Übersetzung von L. Ramann. VIII, 244 Seiten. 8°.

III. Band: DIE ZIGEUNER UND IHRE MUSIK IN UNGARN. Das viel angefeindete Buch in wiederhergestellter Urform nach Peter Cornelius. VI, 173 Seiten. 8°.

IV. Band: AUSGEWÄHLTE SCHRIFTEN. Enthält das Wichtigste von Liszts sämtlichen übrigen Schriften, zusammengestellt von J. Kapp. VI, 402 Seiten. 8°

Die Anschaffung der großen Ausgabe war für viele infolge des immerhin ziemlich hohen Preises nicht möglich; durch die vorliegende wohlfeile Ausgabe ist nun einem jeden der reiche Inhalt der Lisztschen Gedankenwelt mühelos erschlossen: So bedeutet diese Ausgabe ein Ereignis auf musikaliterarischem Gebiete, das fördernd und belebend auf die Kenntnis Franz Liszts und seiner Kunst wirken wird.

## **Franz Liszts Sinfonien und sinfonische Dichtungen.**

Erläuterungen herausg. von Alfred Heuß. Band-Ausgabe der „Kleinen Konzertführer“. 195 S. 8°. Geh. M. 2.—, geb. M. 3.—.

Obwohl Liszts sinfonische Dichtungen und Sinfonien bekanntlich Programmschöpfungen sind und größtenteils von Liszt selbst ein erläuterndes Vorwort erhalten haben, sind eingehendere Erläuterungen für die allermeisten Hörer zum bessern Verständnis dieser exklusiven Programmmwerke doch fast unbedingt nötig. Solche bieten die hier zu einem Bande vereinigten „Erläuterungen zu Franz Liszts Sinfonien und sinfonischen Dichtungen“, die aus der Feder berufener Lisztkenner stammen (Heuß, Kretzschmar, v. Mojsisovics, Münzer, Pohl). Die verschiedene Autorschaft, entfernt davon, der Sammlung zum Nachteil zu gereichen, gibt ihr vielmehr einen besonderen Reiz, und zudem wird niemand in der Betrachtung und Beurteilung des Lisztschen Schaffens eine gewisse Einheitlichkeit vermissen.

---

**Liszt und die Frauen** von La Mara. Mit 23 Vollbildern, VIII, 321 Seiten. 8°. Geheftet M. 6.—, in biegsamem Leinenband M. 7.—, in echtem Leder M. 8.—.

Wie Liszt geliebt hat und geliebt wurde, was er als Freund gewesen, wie sein adeliger Sinn, seine große Seele sich bewährte in Freud und Leid derer, die ihm teuer waren, davon zeugen die Blätter dieses Buches, und in der Gestalten Fülle, die ihn umgab, erhebt sich lebendig seine eigene hohe Gestalt in ihrer schönen Menschlichkeit.

---

**Lizts-Brevier** von Dr. Julius Kapp. Mit 6 Abbildungen.

VIII, 104 Seiten. 8°. In Pappband gebunden M. 2.—.

Nachdem ein einleitender Abschnitt den Leser mit den Eigentümlichkeiten von Liszts literarischer Tätigkeit bekannt gemacht und ihn in das Verständnis der Werke eingeführt hat, tritt dieser in den Bannkreis der Lisztschen Kunstwelt selbst ein. Um von dieser ein möglichst lebendiges Bild zu geben, sind den Aussprüchen aus den Schriften auch noch die wertvollsten Stellen aus den Briefen des Meisters (sämtlich in deutscher Sprache) zugesellt.

---

**Richard Wagner an Theodor Apel, Briefe.** Herausgegeben

von Theodor Apel. VIII, 95 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, in Halbpergament mit Golddruck M. 4.—, in echtem Leder M. 5.—

Der Briefwechsel umfaßt die Jahre 1832—1836. Von seinem böhmischen Aufenthalt und der Situation, in der seine erste Operndichtung entstand, führt er uns über Würzburg, Lauchstädt, Rudolstadt nach Magdeburg, wo Wagner bis zum Frühjahr 1836 als Musikdirektor tätig war. Über das Werden seiner Werke — der Feen, des Liebesverbots, der Ouvertüre zu dem Drama Theodor Apels „Columbus“ und der kleinen Gelegenheitsarbeiten — berichtet er ebenso ausführlich, wie über die schwierige und oft so unerquickliche Tätigkeit als Musikdirektor.

## **Briefwechsel zwischen Richard Wagner und Franz**

**Liszt.** 3., erw. Aufl. (Volksausg.), herausgeg. v. Erich Kloß.

Zwei Teile in einem Band. I. Teil 1841—1853. VI, 351 Seiten.

8°. II. Teil 1854—1882. II, 346 Seiten. 8°. Geheftet M. 5.—, in biegsamem Leinenband M. 6.—, in echtem Leder M. 7.50.

Als notwendig gewordene Publikation sind die vollständigen Briefe Richard Wagners an Franz Liszt in einer Volksausgabe erschienen, die genau nach dem Originalwortlaut revidiert worden ist. Ungemein bedeutungsvoll ist auch die Rekonstruktion zahlreicher Briefstellen, die beim ersten Erscheinen des Buches in Rücksicht auf zahlreiche damals noch lebende Persönlichkeiten wegfallen mußten. Der Briefwechsel ist bis zum Tode Richard Wagners fortgeführt worden.

---

## **Richard Wagner als Vortragsmeister (1864—1876).**

Erinnerungen von Julius Hey. Herausgegeben von Hans Hey.

Mit 3 Bildnissen und 2 Faksimiles. XII, 253 Seiten. 8°. Geh.

M. 6.—, gebunden in Leinwand M. 7.—, in echtem Leder M. 8.—.

In lebhafter Art schildert der Verfasser die Zeit von seiner ersten Begegnung mit Wagner im Jahre 1864 bis zum Abschluß der Bayreuther Festspiel-Vorproben 1875/1876, zu denen er als gesangstechnischer Beirat von Wagner berufen worden war. — Der rege Gedankenaustausch der beiden Männer, sowie die detaillierte Schilderung einiger intimer Proben Wagners mit seinen Sängern bieten jedem Künstler eine Fülle von Anregung.

---

## **Richard Wagner über „Die Meistersinger von Nürnberg“**

von Erich Kloß. Aussprüche Richard Wagners über

sein Werk in Schriften und Briefen. IV, 86 Seiten. 8°. Geheftet

M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Wir bemerken hier, wie Richard Wagner in seinen Schriften und Briefen selbst der beste Führer durch sein Werk ist — sowohl für das Publikum, wie auch für die mitwirkenden Künstler.

---

## **Richard Wagners Aussprüche über „Tristan und Isolde“.**

Zusammengestellt aus Briefen und Schriften

Richard Wagners von Dr. Edwin Lindner. XXXII, 379 S.

8°. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.50.

Der Verfasser will den zahlreichen Freunden der Wagnerschen Kunst gerade mit dieser Sammlung etwas Besonderes bieten. „Tristan und Isolde“ hat dem Meister mancherlei Sorge gebracht; er schuf aber das Werk mit solch einer Glut der Begeisterung, die uns vor allem in den feurigen brieflichen Ergüssen an seine edle Freundin Mathilde Wesendonk entgegenströmt.

Das vorliegende Werk ist übersichtlich in vier Teile gegliedert, der erste



bringt Wagners Aussprüche über „Tristan“ in seinen Briefen, der zweite die in den Schriften enthaltenen; im dritten Abschnitt finden wir die Mitteilungen über „Tristan“ aus der Autobiographie „Mein Leben“, und der letzte Teil bietet viel des Interessanten, was der Meister im anregenden Unterhaltungsgespräch über sein Werk äußerte. Ein kurzer Anhang beschließt das Ganze.

---

**Stephen Heller, von Rudolf Schütz. Ein Künstlerleben.**

Mit 5 Abbildungen. X, 140 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, gebunden in Leinen M. 4.—.

Diese Lebensbeschreibung stellt das Leben und Wirken Stephen Hellers zum erstenmal umfassend dar. Sie legt Wert darauf, den Künstler selbst oder seine Freunde möglichst oft zu Worte kommen zu lassen. Bei der Betrachtung der Werke werden die dem Zeitgeschmacke entgegenkommenden von den dauernd wertvollen getrennt; dabei bietet sich Gelegenheit, die Eigenart des Hellerschen Stiles zu beleuchten und seine Entwicklung von der Nachahmung großer Vorbilder zur Selbständigkeit zu zeigen. Die Tätigkeit Hellers als Musikschriftsteller wird eingehend berücksichtigt. Zahlreiche Briefe des Künstlers, von denen die an Robert Schumann besonders genannt seien, gewähren interessante Einblicke in das Denken und Fühlen dieses Vertreters poesievoller Kleinkunst in der Klavierkomposition.

---

**Wilhelm Hill von Karl Schmidt. LEBEN UND WERKE.**

Mit einem Bildnis des Komponisten. IV, 146 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—.

Hill gehört seinen technischen Mitteln nach noch zur älteren Schule, verfügt aber über eine so gesunde Melodik, daß ein Teil seiner Kompositionen der reproduzierenden Musikwelt, den Berufsmusikern wie Dilettanten, neu angeboten werden muß. Mit großer Liebe hat der Verfasser die zahlreichen Kompositionen für Gesang, Klavier und für Kammermusik zusammengestellt und bei der Besprechung der Druckwerke das Lebensfähige angemerkt.

---

**Hugo Wolf von Ernest Newman. Aus dem Englischen über-**

setzt von Dr. Hermann von Has e. Mit 22 Abbildungen und 6 Faksimiles. Zweites Tausend. XII, 263 Seiten. 8°. Geh. M. 4.—, geb. in Leinwand M. 5.—, geb. in Leder M. 6.—.

Eine Biographie in dieser Gestalt fehlte uns bis jetzt; ein Werk von 17 Bogen, das eine vollständige Lebensbeschreibung und eine vollständige Würdigung von Wolfs Schaffen bringt, ist das, was das musikalische Publikum braucht. Die deutsche Übersetzung liest sich nach einem uns zugewandenen Schreiben eines Freundes Hugo Wolfs wie ein deutsches Original; das handliche Format, sowie die zahlreichen Bilder und Faksimiles, die zum Teil hier zum erstenmal veröffentlicht werden, machen das Werk noch besonders empfehlenswert.

**Hugo Wolf. Familienbriefe.** Eine Persönlichkeit in Briefen. Herausgegeben von Edmund von Hellmer. Mit 3 Vollbildern. VIII, 159 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, gebunden in Leinwand M. 4.—, in Leder M. 5.—.

Die vorliegenden Briefe erstrecken sich über einen Zeitraum von mehr als 25 Jahren, von den ersten Spuren geistiger Selbständigkeit bis zum traurigen Ende. Ohne jeden Gedanken an spätere Publizität offenbart sich hier ein Mensch in seiner lebendigen Eigenart, in seinem Temperament, vom täglichen Nahrungs- und Kleidungsbedürfnis bis zu den höchsten künstlerischen Ekstasen. Hier, wenn irgendwo, zeigt sich, wie dieser Mann von Jugend auf, anfangs sich selbst unbewußt, den Weg zu einem hohen künstlerischen Ziele verfolgt. Hier, wenn irgendwo, offenbart sich der unzerstörbare Glaube an den Erfolg, das unerschütterliche Bewußtsein, ein Berufener und Auserwählter zu sein, das Menschenherz, das, von einem unwiderstehlichen Drange beherrscht, wohl enttäuscht und schmerzlich verwundet, aber niemals an sich selber irregemacht werden kann. Und in ihrer Gesamtheit geben diese Briefe das Bild eines Lebensganges, wie es ergreifender schwerlich gedacht werden kann.

**Hugo Wolfs Musikalische Kritiken** von Dr. Richard Batka und Dr. Heinrich Werner. Im Auftrage des Wiener Akademischen Wagner-Vereins. Mit einem Bildnis. VIII, 378 Seiten. 8°. Geheftet M. 7.50, gebunden in Leinwand M. 9.—, in Leder M. 10.—.

Hugo Wolfs Kritiken, die einst im musikalischen Leben Wiens einen Entüstungsturm gegen den enthusiastischen Wagnerapostel angefacht haben, werden heute einem um so größeren Interesse in der Öffentlichkeit begegnen, als ihr Autor inzwischen als Reformator des Liedes verdiente Anerkennung gefunden hat.

In diesen geistvollen Kritiken ist, um das wahre Bild nicht zu verschleiern, davon abgesehen worden, die mannigfachen und unberechtigten Angriffe zu tilgen, die der Verfasser in fast krankhafter Heftigkeit bei jeder sich ihm bietenden Gelegenheit gegen Johannes Brahms gerichtet hat. Eine Ausscheidung dieser Bestandteile würde das Bild des furchtlosen, wenn auch einseitigen Kritikers fälschen.

Dem Kapitel „Kunst und Charakter“ ist mehr als eine Kritik gewidmet.

**Debussy.** Eine kritisch-ästhetische Studie von Giacomo Setaccioli. Autorisierte Übersetzung nach der zweiten Auflage der italienischen Ausgabe von Friedrich Spiro. Mit 40 Notenbeispielen aus Debussys Werken und einer vollständigen Thementabelle zu Pelleas und Melisande. VI, 104 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—.

Wenn ein berühmter deutscher Musikforscher bereits von einer „Debussyschen Note“ spricht, wenn dieser Komponist in seiner Heimat in Italien

einen wahren Parteienstreit erregt und persönlich in schärfster Polemik nicht nur über die meisten seiner komponierenden Landsleute und über das gesamte deutsche Musikleben der Gegenwart, sondern auch über viele erhabene Größen der Vergangenheit aburteilt, so darf die Frage, ob er ein Neuerer ist, wohl als eine brennende bezeichnet werden. Eine objektive, auf gründlicher Kenntnis und Analyse seiner Werke beruhende Untersuchung tat not; der römische Professor Setaccioli, notorisch einer der ersten Theoretiker des modernen Italien, hat sie geliefert, und er gelangt zu Resultaten, die jedem Leser einleuchten müssen, dabei in gefälliger, bei aller Strenge der Logik oft humorvoller Art vorgelegt werden.

---

### **Musikalische Studienköpfe von La Mara.**

- I. Band: ROMANTIKER. Mit 1 Bildertafel. 9. Auflage. VIII, 488 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.
  - II. Band: AUSLÄNDISCHE MEISTER. Mit 1 Lichtdrucktafel. 7., umgearbeitete Auflage. VIII, 352 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.
  - III. Band: JÜNGSTVERGANGENHEIT. Mit 6 Bildnissen. 7., neubearbeitete Auflage. VI, 318 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.
  - IV. Band: KLASSIKER. Mit 1 Lichtdrucktafel. 4., umgearbeitete Auflage. IV, 491 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.
  - V. Band: DIE FRAUEN IM TONLEBEN DER GEGENWART. Mit 24 Bildnissen. 3., neubearbeitete Auflage. XI, 380 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.
- 

### **Geschichte der Programmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart von Otto Klauwell. VIII, 426 Seiten. 8°. Geheftet M. 6.—, gebunden in Leinen M. 7.—, in echtem Leder M. 8.50.**

Der Verfasser gibt in der Hauptsache eine Darstellung der geschichtlichen Entwicklung der Programmusik und zieht auch die Frage ihrer ästhetischen Berechtigung in den Kreis seiner Betrachtung, und gerade hiermit dürfte er einem aktuellen Bedürfnis, wie in unserm heutigen Musikleben kaum ein zweites von gleicher Bedeutung zu finden ist, entgegenkommen.

**Stimmbildung** von Karl Scheidemantel. 3. Auflage.  
85 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Ohne gelehrtes Beiwerk redet hier ein hervorragender Praktiker klar und für jeden verständlich über ein von ihm souverän beherrschtes Gebiet der Kunstübung. Scheidemantels Lehrweise vermeidet alles rein Mechanische, fordert vielmehr vom Schüler fortgesetzt intellektuelles Mitarbeiten. Das Büchlein führt von den ersten Atemübungen bis zum gesangstechnischen Studium einer Arie, und überall spricht sich nicht nur pädagogisches Geschick, sondern auch echtes künstlerisches Verständnis aus.

---

**Voice-Culture** by Karl Scheidemantel, translated by  
C. Karlyle. 2<sup>nd</sup> revised edition. VI, 78 Seiten. 8°. Geheftet  
M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Diese Ausgabe ist die englische Übersetzung der vorher genannten „Stimmbildung“ und dürfte vielen Ausländern willkommen sein.

---

**Sprechschule für Schauspieler und Redner** von August  
Iffert. VI, 98 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Das vorliegende Werk strebt eine Ausbildung in der künstlerischen Handhabung der deutschen Sprache auf der Basis der von Professor Siebs bearbeiteten „Deutschen Bühnenaussprache“ an. In dem kleinen Buche sind alle nicht eng zur Sache gehörenden theoretischen Erörterungen beiseite gelassen; Akustik und Physiologie fanden nur so weit Platz, als sie zur Klärung praktischer Fragen unbedingt herangezogen werden mußten. Das Übungsmaterial für die Lautschulung ist überaus reich und gewährleistet die gründlichste Vorbereitung für den Vortrag. — Schauspieler und Redner jeder Art werden in der „Sprechschule“ einen treuen Berater und Lehrer finden.

---

**Die Kunst des Atmens als Grundlage der Tonerzeugung für Sänger, Schauspieler, Redner, Lehrer, Prediger usw., sowie zur Verhütung und Bekämpfung aller durch mangelhafte Atmung entstandenen Krankheiten** von Leo Kofler. Aus dem Englischen übersetzt von Clara Schlaffhorst und Hedwig Andersen. 8., neu durchgesehene Auflage. XVI, 108 Seiten. 8°. Geheftet M. 2.—, gebunden in Schulband M. 2.50, in Leinwand M. 3.—.

Das vorliegende Werk war das erste und ist bis heute das einzige geblieben, das über die Tätigkeit der Atmungsmuskeln und über ihren Zusammenhang mit dem Stimmapparat genaueste, auf der Basis streng wissenschaftlicher Forschung beruhende Aufklärung und zugleich ein reiches praktisches Übungsmaterial bietet, mit dessen Hilfe es dem Sänger ermöglicht wird, diese Muskeln systematisch zu entwickeln und zu schulen. Die Atemfrage ist auf dem Gebiete

der redenden Künste stets eine Lebensfrage gewesen, daher hat sich dies kleine Buch auf diesem Gebiete längst als ein unentbehrlicher Führer eingebürgert und wird auch in seiner neuen Gestalt noch vielen Studierenden bei dem quälenden Zweifel: wie soll man denn eigentlich atmen? aus dem Wirrwarr des „Methodenunfugs“ den rechten Weg von der Natur zur Kunst weisen.

---

**Richtig Atmen.** Atemgymnastik für Gesunde, Schwache und Kranke von Leo Kofler. Aus dem Englischen übersetzt von Hedwig Andersen. Mit einer Einleitung von Geh. Med.-Rat Prof. Dr. Eulenburg. 2., unveränderte Aufl. VIII, 48 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.—, gebunden M. 2.—.

Dieses Büchlein wendet sich vornehmlich an alle diejenigen, die regelmäßig Atemgymnastik treiben. In anschaulicher Weise, unterstützt durch eine Reihe hübscher Abbildungen, werden darin Anleitungen zur sachgemäßen Ausführung solcher Übungen gegeben.

Wie wertvoll Atemübungen sind, erhellt aus der Tatsache, daß sie vielfach von Ärzten verordnet und in Sanatorien, Luftkurorten usw. täglich unter fachmännischer Leitung ausgeführt werden. Das vielfach anerkannte Buch sei daher erneut zur Anschaffung empfohlen.

---

**Vom Musikalisch-Schönen** von Eduard Hanslick. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. 11. Auflage. X, 174 Seiten. 8°. Geheftet M. 2.—, gebunden M. 3.—.

---

**Vom Musik-Traktate Gregors des Großen** von P. Coelestin Vivell, OSB, aus der Beuroner Kongregation in Seckau (Steiermark). Eine Untersuchung über Gregors Autorschaft und über den Inhalt der Schrift, mit Druck-erlaubnis der kirchlichen Obern. X, 151 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

Im ersten Kapitel zeigt die Arbeit aus alten Belegstellen, sowie aus der damaligen Musikpraxis der monastischen und päpstlichen Liturgie, daß Gregor d. Gr. sehr wohl imstande war, einen Musiktraktat zu verfassen; das zweite Kapitel bringt die Zeugnisse für das Vorhandensein der Abhandlung im Mittelalter, und im dritten Kapitel werden die besonderen Merkmale aufgeführt, an denen man die Abhandlung erkennen kann. Die Studie gilt in erster Linie dem Musikforscher; allein sie wird auch für die Bibliographen von Interesse sein, besonders für die Bibliothekare, welche handschriftliche Bestände in ihrer Obhut haben oder noch erwerben können.

---

*In Vorbereitung:*

**Akkorde.** Gesammelte Aufsätze von Felix Weingartner. Ca. 20 Bogen. 8°. Geheftet ca. M. 4.—, gebunden ca. M. 5.—.

Als Sonderabteilung von  
„Breitkopf & Härtels Musikbücher“  
erscheinen in gleichem Format:

## **BREITKOPF & HÄRTELS** **Kleine Musikerbiographien**

Je mit einem Titelbilde, in elegantem flexiblen Einbände (ff. Oxford-Leinen)  
zum Preise von je M. 1.—

Von

**LA MARA**

<b>Johann Sebastian Bach.</b> 5. Aufl.	<b>Felix Mendelssohn-Bartholdy.</b> 10. Aufl.
<b>Georg Friedrich Händel.</b> 5. Aufl.	<b>Robert Schumann.</b> 10. Aufl.
<b>Christoph Willibald Gluck.</b> 5. Aufl.	<b>Friedrich Chopin.</b> 10. Aufl.
<b>Joseph Haydn.</b> 5. Aufl.	<b>Franz Liszt.</b> 10. Aufl.
<b>Wolfgang Amadeus Mozart.</b> 5. Aufl.	<b>Rich. Wagner.</b> 10. Aufl.
<b>Ludwig van Beethoven.</b> 5. Aufl.	<b>Hector Berlioz.</b> 8. Aufl.
<b>Carl Maria von Weber.</b> 10. Aufl.	<b>Adolf Henselt.</b> 8. Aufl.
<b>Franz Schubert.</b> 10. Aufl.	<b>Robert Franz.</b> 8. Aufl.
	<b>Anton Rubinstein.</b> 8. Aufl.
	<b>Johannes Brahms.</b> 8. Aufl.
	<b>Hans von Bülow.</b> 8. Aufl.
	<b>Edvard Grieg.</b> 8. Aufl.

Ferner von:

**MAX MOROLD**

**Anton Bruckner. — Hugo Wolf.**